

## Coperta de VALERIU GIODÎC

### Foto pe coperta II:

1. *Cabinetul doctorului Caligari* (Robert Wiene, 1920).
2. *Greva* (Serghei Eisenstein, 1924).

### Foto pe coperta III:

1. *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1951). Cu Maria Pia Casilio și Carlo Battisti.
2. *Hiroshima, dragostea mea* (Alain Resnais, 1959).  
Cu Emanuelle Riva.

în interiorul cărții: 57 ilustrații

Selecția fotografiilor (efectuat pe baza filmelor  
citate de autor) aparține redacției române,  
ediția franceză nefiind ilustrată.

Marcel Martin

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE  
(C) Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1977

MARCEL MARTIN

# LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

Prefa    de  
FLORIAN POTRA  
Traducere de  
MATILDA BANU    i GEORGE ANANIA

EDITURA MERIDIANE

Bucure    ti    • 1981

£

CM

<sub>v</sub>*i*

## PREFA

*Dintre toate produsele artistice, filmul se înveche te, pare-se, cu cea mai gr bit rapiditate: „Nici nu ne putem închipui cum poate fi un film care s reziste timpului, un film care, dup scurgerea câtorva luni, s nu fie altceva decît un obiect bun pentru almanahul anului precedent.” — sus-inea cu o peremptorie severitate Albert Thibaudet, iar Rene Clair, de pe rmul realizatorilor, admitea c un film Imb trîne te i moare. însu i Martin, In concluziile acestei c r i, recunoa te: „Trebuie s subliniem dealtfel c limbajul (gramatic i tehnic ) este ceea ce îmb trîne te i se demodeaz cel mai repede”. Dar dac filmul — limbaj, „gramatic ”, tehnici — se consum atît de curînd i înfrunt timpul cu atît de pu ine anse de supravie uire, oare critica, estetica i istoria cinematografului nu au de îndurat aceea i soart ? Bine-în eles c da: i analizele sau sintezele critice se ofilesc, la rîndul lor, cu iu eal , i nu degeaba Pier Paolo Pasolini sim ea necesitatea unei „critici (a scenariului, dar de extins la întreaga oper filmic — n.n.J total independent atît de critica literar tradi ional , cît i de recenta tradi ie critic cinematografic , care s apeleze la ajutorul unor posibile coduri noi”. Oricum, am ad uga noi, la ajutorul unor criterii i instrumente stilistice i critice mereu primenite, mereu puse în rela ie i în concordan cu cele mai proaspete cuceriri de expresivitate filmic .*

în ciuda unor asemenea reflecții asupra perisabilității, a caducității actului de creație, deopotrivă, de critic cinematografic, cartea de faa lui Marcel Martin îl sfidează totuși pe Cronos, ignorând, sau prefăcându-se că ignoră, oscilațiile gustului, îndeosebi, mai noile contribuții artistice. Așa se face că, în 1981, ea apare în limba română — cea de-a unsprezecea limbă în care este tradusă: precizez că volumul „Limbaajul cinematografic” a fost publicat la Editions du Cerf, în 1955, și că a fost retipărit, în 1962, într-o ediție „revizuită și adăugită”. ^a cm/w m? explică și autorul într-un „Avertisment!” care însoțește ultima ediție a cărții sale, apărută în 1977: „... în afara unor excepții, n-am crezut absolut necesar să-mi actualizez studiul adăugându-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Intenția mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decât actualitatea lui... în perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util să caut să precizez, cât mai des posibil, originea și cea dintâi utilizare a cutrui sau cutrui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizând exemple alese din clasicii cinematografului”. Iată o precizare esențială, oferind un minim suport de argumente care îndreptățește editarea acestei lucrări, cu toate că ea vine de unele limite de informație sau chiar de formă ale autorului. Bunăoară, ținând seama de cercetările din anii '50 atribuite „celebrei formule” a cinematografului ca industrie directă lui André Malraux, fără să-i amintească pe autenticii teoreticieni ai binomului artă/industrie, care sînt Moussinac, înfrî, și Chiarini, apoi; în aceeași ordine, Martin îl citează pe Feyder („Principiul cinematografului este sugestiv”), fără să înconștientizeze faptul că, de la Shakespeare citire, „principiul” oricărei arte este acela de a sugera (iar nu de a arăta, pur și simplu). Și fiindcă am extras citatul din capitolul „Elipsele”, se cuvine să precizăm că aproape întreaga discuție în legătură cu „tropii” cinematografici — de la simbol la metaforă, la sinecdoc, expedită, din punct de vedere, într-o notă de subsol — ni se pare nesatisfăcătoare, ceea ce ne face să ne dăm,

seama, înc o dat , cit de profitabil , pe plan european, ar fi fost i continu s fie cunoscute terea „trilogiei culturii<sup>1</sup>” a lui Blaga, fi in special a „teoriei metaforei”, mfr-w fota/ superior conceput i tratat de gînditorul român. Sup r toare se dovede te, pe de alt parte, confuzia, probabil involuntar , dintre no iunile de „realism” și „naturalism”, ca fi atitudinea restrictiv (impus i de momentul elabor rii studiului) fa de „tietura la fotografiam ” (adic trecerea brusc la un alt plan), care, spune autorul, „se folose te cînd trecerea nu are valoare semnificativ ”, interpretare ce ne apare acum cel pu in discutabil . Inerente, desigur, rfeiw-ta/wi editorial din 1955, dar întrîcîtva surprinz -toare asemenea ezit ri, deoarece Martin, sorbonard i neopozitivist, descrie i clasific voluptos (ba chiar subclasific : un paragraf e consacrat, de pild , „le inului”, ca procedeu), dispunînd astfel de prerogative viabile pentru a deveni autorul preferat al unor cineasti ca Wim Wenders, care admit o critic i o istorie a cinematografului exclusiv descriptiv iste.

Surprinz toare, chiar i pentru mijlocul anilor '50, ni se pare credin a nestr mutat a lui Marcel Martin intr-o „gramatic normativ a filmului”. Spre final, nivelul estetic al „compendiului” s w se inal într-o m sur sensibil , dar nici o clip autorul nu are vreun dubiu — atît de viu resim it de un Pasolini — c arta filmului, oricît de echivoc se p streaz termenul de limbaj (= „ansamblu de procedee ale scriiturii”), nu e disponibil unei discu ii „gramaticale” decît sub unghiul stilisticii, al „gramaticii stilistice i-apoi, de i acumuleaz argumente în aceast direc ie, iar în încheiere e cit pe ce s pun punctul pe i, Martin men ioneaz raportul filmului — al filmului considerat o „art a duratei” — cu literatura i cu celelalte arte, dar f r s ajung la conceptul de fuziune de arte, neamintindu-i, astfel, c l-a citit pe Arnheim, inclusiv „Noul Laocoon” al acestuia.

Martin recunoa te montajului o prioritate estetic absolut i-i adaug , la un moment dat, dar

*parc nu total convins, mi c rile de aparat, ins  
 continu s fie prizonierul „tradi ionalelor” pre-  
 judec i cu privire la sonor, la rolul cuvîntului,  
 uitînd in „Concluzii” („... cinematograful nu s-a  
 putut lipsi niciodat de cuvînt... trebuie s con-  
 sider m dialogurile drept unul dintre elementele  
 limbajului cinematografic, pe acela i plan cu  
 montajul i mi c rile camerei de luat vederi...”,  
 subl. n. — FI. P.) aser iunile categoric exprimate  
 anterior i stabilind pozi ia „subaltern ” a compo-  
 nentei verbale („Din punct de vedere al importan-  
 ei, dialogul nu poate fi pus pe acela i plan cu  
 montajul... etc.” i inc : „Se poate afirma totu i  
 c dialogul trebuie s cedeze întotdeauna în fa a  
 imaginii...” — subl. n.), tez cu o rezonan cel  
 pu în excesiv ast zi, cînd aproape toat lumea a  
 c zut de acord asupra condi iei de „bi-unitate  
 audiovizual ” a imaginii filmice. In sfîr it, sub-  
 liniînd c alternativele „limbaj/spectacol”<sup>11</sup> i „lim-  
 bajstil”, a a cum apar în hermeneutica criticului  
 francez, sînt lipsite în bun m sur de rigoare,  
 dup cum propunerea de a se substitui termenul  
 de „punere în scen ”, ce-i drept impropriu pentru  
 film, cu „punerea în prezen ” arc mai jnult aerul  
 unei butade îndeminatice, i mai pu în caracterul  
 unei terminologii stricte, de adoptat — s închei  
 aici aceste considera ii critice pe marginea apari-  
 iei (destul de tirzii) în versiune româneasc a  
 „Limbajului cinematografic”.*

*i totu i, o asemenea apari ie este înc binevenit ,  
 justificat . Prin ce? Prin ceea ce m rturise te  
 însu i autorul în „Avertismentul” amintit: „...a-  
 ceast lucrare este rezultatul frecvent rii asidue,  
 timp de mai mul i ani, a Cinematecii franceze i  
 al folosirii numeroaselor note luate în timpul  
 proiec iei: înv înd cinematografie numai în urma  
 vizion rii filmelor, am conceput cartea ca bilan  
 al unei experien e pragmatice de cinefil, în spri-  
 jinul tuturor celor care vor s se ini ieze în este-  
 tica celei de-a aptea arte, i în acela i timp,  
 în istoria ei” (subl. n.). Dînd la o parte zgura  
 prezum iei estetice ( i chiar istoriografice), a  
 statornici, consecvent cu prima parte a frazei lui*

Martin, c e vorba de o experien pragmatic de cinefil împ rt it tuturor celor care vor s se ini ieze în „lectura” analitic a produselor i opelelor celei de-a aptea arte, — adic o real contribu ie la „alfabetizarea” cinematografic a unui strat de spectatori i decitit ori destul de întins, care e deprins totodat cu elemente de „morfologie”, „syntax ” i „stilistic ” aZe filmului, m/r-o accep ie proprie unei p r i a filmologiei franceze din anii "50—"60. Autenticul monument închinat cinematografului mondial, Za Paris, de c tre Henri Langlois — Cinemateca francez — la care au alergat, ca Za Mecca mahomedanii, cinefili i cineasti din întreaga lume, înt rindu-le credin a în arta pe care o cultiv , i-a oferit i lui Marcel Martin, dup cum singur spune, puțin a de a- i completa cultura filmic i îndeosebi de a- i exercita capacitatea analitic prin vederea i re-vederea unei enorme cantit i de filme, devenite tot atâtea locuri de exemplificare i citare, c/i iar cZac universul lor e oprit undeva la începutul anilor '60. Dar poate c tocmai această „plafonare” în timp i-a permis lui Martin s - i „sistematizeze” lecturile în felul în care a f cut-o, c/i iar în pragul intr rii filmului (cum admite i el) într-o „vîrst adult ” sau— împrumutînd o expresie a lui Umberto Barbaro (contemporan cu tîn rul Martin) — în cea (Ze-,a /reia faz : adic cea a artei”; altminteri, cZe cZoa decenii ale acestei „faze” (1960— 80) l-ar fi obligat pe autor la o necesar revizuire fundamental a propriilor viziuni i interpret ri pe baza noilor experien e, tehnice i estetice, ale cinematografului.

Astfel, pl nuit pragmatic, cartea lui Marcel Martin se apropie — atît prin redactare, ci/ mai aZes jorm mentalitate — de „modelele” Zai Pudovkin, Bal zs Bela, Eisenstein i Arnheim, descriînd i fixînd func ia diverselor elemente ce populeaz o (iluzorie) „gramatic ” a cinematografului, ca insisten e lesne de în eles asupra „tropilor”, a procedeeleor fi tehnicilor, avîndu-se în vedere cînd „limba”, cînd „cuvintele” filmice. Rezultatul e un bogat instrumental, unde fiecare pies de panoplie



este identificat , catalogat i definit cu minu ie, aproape nimic din ceea ce pulseaz ca efect comunicativ in fotogramele montate în filmele dintre 1895 i 1960 nesc pînd privirii atente, clasificatoare,, a autorului. Deosebit de util mi se pare insisten a asupra montajului ca factor fundamental, diferen iindu-i-se parametrii estetici de aceia ai decupajului, în timp ce „rolul creator al camerei de luat vederi" e sesizat în ipostaze semnificative. Nu f r o str danie vizibil , se stabilesc leg turi între feluritele organe i func ii din „anatomia general " a facerii i recept rii unui film, dar cîteva no iuni teoretice sînt corect implicate în contextul dinamic al peliculelor inseriate, cu prec dere atunci cînd e vorba de „profunzimea cimpului" sau de a a-numitele „procedee narative secundare". Cu toate acestea, aparent paradoxal, cele mai dense capitole r mîn cele mai „filosofice", rezervate,, Timpului" i, cu osebite, „Spa iului", de i Martin minimizeaz cu bun tiin ponderea acestuia din urm în economia „limbajului cinematografic", neavînd cum s b nuiasc , acum un sfert de secol, aten ia pe care i-o va acorda însu i maestrul domniei-sale, Henri Agel, în recentul s u volum „L'espace cinematographique". /im/?o^iV , Martin credea, pe atunci, i jura numai pe valoarea „Timpului" în cinematograf i, nu întîmpl tor, dintre cele trei unit i aristotelice o exalt pe cea de timp, chiar înaintea celei unanim acceptate, ca nodal , cea de ac iune.

„Limbajul cinematografic", repet, nu este nicidecum o carte inactual : ea corespunde într-un fel acelor clasice tratate de anatomie pe care studen ii în medicin le caut cu asiduitate tocmai pentru factura loir transparent descriptiv i sistematic , sau, mai corespunde i unor compendii de istorie literar de tip „factologic", ori, i mai adecvat, unor juxte în care elevii liceelor de odinioar g seau, gata traduse i explicate, trudnice sau relativ fluide fragmente în latina clasic . Pe scurt, este un „manual" înc folositor. Spun înc , deoarece sub raportul activit ii noastre editoriale în domeniul filmologiei car'.ea lui Martin se înscrie pe urmele

*pa ilor f cu i cu traduceri din Agel, Aristarco, Faure, Lawson, Lindgren i alii, edita i tot de „Meridiane”, /am a mai pomeni de vechile culegeri de texte din Bal zs, Pudovkin i Eisenstein, tot atitea jaloane istorice capitale, printre care „Limbajul cinematografic” a/ /ai Martin i i între- z re te un loc i un rol de „rapel”, de consolidare prin repeti ie, rememorare, într-o demn inut de r spîndire cultural , a unor no iuni cunoscute, în genere, mai demult i, eventual, uitate.*

*S sper m c acest volum al lui Marcel Martin i i va dovedi utilitatea pe linia împlinirii aspira- iilor spre o necesar , complex i ampl „biblio- tec ” de literatur a cinematografului, na ional i universal, sau, în al i termeni, spre proiectarea i împlinirea unui „program” ideologic i estetic coerent, de nivel european, în favoarea dezvolt rii i expansiunii culturii cinematografice în Ro- mânia.*

FLORIAN POTRA

## AVERTISMENT AL AUTORULUI

Această carte este o reeditare aproape identică a lucrării publicate anterior de către Editions du Gerf (prima ediție în 1955, a doua ediție — revizuită și adăugită — în 1962) și care a fost tradusă de atunci în zece limbi (spaniolă, portugheză, croată, slovenă, rusă, bulgară, greacă, finlandeză, arabă și japoneză).

Scrisă la origine sub conducerea profesorului Etienne Souriau — pionier al introducerii studiului cinematografiei la Sorbona — ca lucrare de diplomă de studii filosofice superioare și publicată imediat mulțumitului lui Henri Agel, această lucrare este rezultatul frecventei asidue, timp de mai mulți ani, a Cinematotecii franceze și al folosirii numeroaselor note luate în timpul proiectelor: „Învinșând” cinematografia numai în urma vizionării filmelor, am conceput cartea ca bilanș al unei experiențe pragmatice de cinefil, în sprijinul tuturor celor care vor să se inițieze în *estetica* artei și așteptând, în același timp, în *istoria* ei.

Gând am elaborat acest studiu, *filmologia* își cucerise dreptul de cetate la universitate, dar *semiologia* filmică încă nu exista ca disciplină specifică. Cercetările efectuate mai târziu în acest domeniu — în principal de către Christian Metz — constituie aprofundarea și sistematizarea ana-

lizelor pe care le-am propus aici (cu toate c n-am deloc preten ia de a fi fost un pionier în materie) în perspectiva esteticodramaturgic ce a apar inut, între al ii, lui Andre Bazin. Pentru a aduce lucrarea la zi, ar fi însemnat s o continui mergînd pe o cale care a fost de-acum larg deschis i minuios explorat ; n-am crezut, deci, necesar s repet aici concluzii perfect formulate de semiologi.

Dealtfel, nu sînt convins c *semiologia filmic* a dat rezultate interesante altfel decît ca experiment: tentativa de a aplica o disciplin tiinific , lingvistica, unei activit i de crea ie artistic s-a dovedit a fi o sarcin paradoxal i arbitrar , în m sura în care formularea legilor privind realizarea sensului nu elimin misterul creaiei individuale; însu i Ghristian Metz a recunoscut limitele cercet rii semiologice în acest domeniu.

Pe de alt parte — în afara unor excep ii — n-am crezut absolut necesar s -mi actualizez studiul ad ugîndu-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Inten ia mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decît actualitatea lui. Cred c , de optzeci de ani de cînd exist cinematograful, s-a spus totul asupra lui i c noi venim prea tîrziu; în eleg prin aceasta c esen ialul procedeelor filmice de expresie a fost inventariat i codificat demult, începînd cu finele anilor '20. în perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util s caut a preciza, cît mai des posibil, originea i cea dintîi utilizare a cut rui sau cut rui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizînd exemple alese din clasicii cinematografului.

în sfir it, cititorul este rugat s nu piard din vedere c aceast carte a fost, în cea mai mare parte, scris acum dou zeci de ani, ceea ce poate explica unele limite de perspectiv . Vor putea fi g site, dealtfel, aprecieri „idealiste”, tendin e „estetizante”, preocup ri „formaliste”. Aceasta

se explic prin dorin a mea de a promova cinematograful ca art i de a propune un studiu analitic i, în acela i timp, normativ, ceea ce presupune acordarea unei aten ii prioritare fenomenelor lingvistice, care, într-o oarecare m - sur , func ioneaz independent de con inutul filmelor.

M.M., martie 1977

## INTRODUCERE

La trei sferturi de secol dup descoperirea fra-  
ilor Lumiere \ nimeni nu mai contest în mod  
serios faptul c cinematograful este o art . S  
fie oare atunci o exagerare afirma ia c exist ,  
totu i, în istoria cinematografului, vreo cincizeci  
de filme la fel de pre ioase ca *Iliada*, *Partenonul*,  
*Capela Sixtin* , *Gioconda* sau *Simfonia a IX-a*  
de Beethoven, i a c ror distrugere ar s r ci, în  
aceea i m sur , patrimoniul artistic i cultural  
al omenirii ? Poate c o astfel de afirma ie ar  
p rea foarte îndr znea celor care continu s  
considere cinematograful drept o distrac ie de  
bîlci; ar fi inutil s r spundem i s dovedim c ,  
dac unii dispre uiesc cinematograful, o fac  
pentru c nu-i cunosc frumuse ile i c , în orice  
caz, este întru totul ira ional s se considere  
drept neglijabil o art care, din punct de vedere

<sup>1</sup> Mai este nevoie s amintim totu i c cinematograful  
nu s-a n scut pe de-a-ntregul din mintea fra ilor Lumi&re  
în 1895? Pe drept cuvînt, Georges Sadoul î i începe *Istoria*  
*general* cu un volum consacrat „Invent rii cinemato-  
grafului" i care debuteaz în anul 1832. F r a ne întoarce  
la timpuri imemoriale, este clar c umbrele chineze ti i  
lanternele magice au preg tit, cu mult înainte, calea  
cinematografului (a se vedea spectacolul de umbre chine-  
ze ti din *Schatten — Umbra* i din *La Marseillaise*).  
Descoperirea fundamental a fra ilor Lumi&re const  
în punerea la punct a dispozitivului de antrenare inter-  
mitent a peliculei, care trebuia s faciliteze apari ia  
camerei moderne de luat vederi (cf. filmele *Naissance du*  
*Cinema — Na terta cinematografului* i *Louis Lumiere*).

social, este cea mai importantă și cea mai influentă în epoca noastră.

Dar, în același timp, trebuie să recunoaștem că înșiși natura cinematografului furnizează numeroase arme împotriva lui.

Astfel, el înseamnă *fragilitate*, pentru că este fixat pe un suport material extrem de delicat și pîndit de vitregia anilor; pentru că nu se bucură de protecția reglementărilor privind depozitul legal și pentru că dreptul moral al creatorilor abia dacă este recunoscut; pentru că este socotit, înainte de toate, o marfă și pentru că posesorul are dreptul să distrugă filmele după bunul său plac; pentru că este supus imperativelor comanditarilor și pentru că în nici o altă artă contingentele materiale nu au atîtă influență asupra libertății creatorilor.

Mai înseamnă *lipsă de seriozitate*, pentru că este cea mai tânără dintre toate artele, născută dintr-o vulgară tehnică de reproducere mecanică a realității; pentru că este considerat de către imensa majoritate a publicului drept un simplu divertisment, la care se merge fără ceremonie; pentru că cenzura, producătorii, distribuitorii și proprietarii de săli taie filmele după bunul lor plac; deoarece condițiile de desfășurare a spectacolului sînt atît de proaste, încît sistemul de proiectie „*non-stop*” îngheață și se va sfîrșitul filmului înaintea începutului, totul pe un ecran care nu corespunde formatului peliculei; pentru că în nici o altă artă acordul criticii nu este atît de greu de realizat și pentru că oricine se crede îndreptățit, cînd e vorba de cinema, să se erijeze în cunosător.

Înseamnă și *facilitate*, pentru că se prezintă, cel mai adesea, sub aparențele melodramei, ale erotismului sau ale violenței; pentru că, în marea majoritate a producțiilor, consacră triumful prostiei; pentru că, în mâinile puterii banului, care îl domină, este un instrument de îndobîtocire, „o *uzină de vise*<sup>11</sup> (Ilya Ehrenburg), „*un fluviu efemer derulînd din belug kilonetri de opiu optic*” (Audi-berti).

în felul acesta, înflorirea estetic a cinematografului este dezavantajat de tare profunde; în plus, un greu p cat originar îi apas destinul...

## O industrie ?"

### o art

Este cunoscut celebra formul final din *Esquiss (Tune psychologie du cinema* a lui Andre Malraux: „*Dealtfel, cinematograful e o industrie.*”” Ceea ce în aparen nu este pentru Andre Malraux decît constatarea unui lucru clar devine, în mintea unora, afirmarea unui viciu care poate anula ideea de art .

Desigur, cinematograful este o *industrie*, dar putem c dea de acord c i construirea catedralelor a fost, la început — din punct de vedere material vorbind — o industrie, datorit amplorii mijloacelor tehnice, financiare i umane pe care le necesita; ceea ce n-a împiedicat deloc împlinirea în frumuse e a acestor edificii. Caracterul *comercial*, mai mult decît cel *industrial*, constituie un handicap serios pentru cinematograf. Fiindc importan a investi iilor financiare pe care le necesit îl fac tributar puterii banului, a c rei singur regul de aciune este cea a rentabilit ii i care se crede îndrept it s vorbeasc — în numele gustului spectatorilor — în virtutea unei a a-zise legi a cererii i ofertei, al c rei joc este falsificat (pentru c oferta modeleaz cererea dup bunul s u plac). Pe scurt, dac faptul c este o industrie apas grav asupra cinematografului, r spunz toare sînt mai curînd implica iile morale decît cele materiale ale acestui concept de industrie.

Din fericire, aceasta nu împiedic instaurarea temeiului estetic, i scurta via a cinematografului a dat na tere la destule capodopere pentru a ne îndrept i s afirm m c \filmul este o *art* , o art care i-a cucerit mijloacele de expresie



specifice i care s-a eliberat în întregime de influen a celorlalte arte (în special a teatrului),, / pentru a face s înfloreasc propriile sale posibilit i, în deplin autonomie.

## O art

### un limbaj

La drept vorbind, cinematograful a fost o *art* înc de la origini. Acest lucru este evident în opera lui Melies, pentru care cinematograful a fost un mijloc — cu resurse uluitor de nelimitate — de a continua experien ele sale de iluzionism i prestidigitatie de la Teatrul Robert-Houdin: exist art odat ce exist crea ie original (chiar instinctiv ) care pleac de la elemente primordiale nespecifice, astfel încât i Melies, în calitate de inventator al spectacolului cinematografic, are dreptul la titlul de creator al celei de-a aptea Arte.

în cazul lui Lumiere, cel lalt pol original al cinematografului, eviden a este mai pu în limpede, dar poate mai u or de demonstrat. Filmînd *VEntree d'un train en gare de La Ciotat (Intrarea trenului in gara La Ciotat\* )*, sau *La Sortie des usines Lumiere (Ie irea din uzinele Lumiere)*, el avea con tiin a nu c face oper artistic , ci pur i simplu c reproduce realitatea: totu i, v zîndu-le în zilele noastre, aceste mici filme sînt uimitor de fotogenice. Caracterul cvasimagic al imaginii filmice apare astfel cu deplin claritate: camera de luat vederi creeaz cu totul altceva decît o simpl dedublare a realit ii. La începuturile omenirii, s-a întîmpnat la fel: oamenii care

\* Versiunea româneasc a titlurilor de filme citate în lucrare este cea adoptat la difuzarea acestora în ara noastr ; în cazul filmelor care nu au rulat la noi, am recurs la o traducere literal . Preciz m c *Indexul de filme* de la sfîr itul volumului cuprinde: titlul românesc, titlul original, regizorul, anul apari iei pe ecrane. (*Nota red.*)

au executat gravurile rupestre de la Altamira și Lascaux nu erau conștienți că fac artă; scopul le era pur utilitar, fiindcă nu urmăreau prin asta decât să-și exercite un soi de dominație magică asupra animalelor sălbatice care le asigurau subsistența: totuși, aceste creații fac parte astăzi din patrimoniul artistic cel mai prețios al umanității.

Deci, inițial, arta s-a aflat în serviciul magiei și al religiei, înainte de a deveni o activitate specifică și anume una creatoare de frumusețe. Mai întâi spectacol filmat sau simplu reproducere a realului, cinematograful a devenit, încetul cu încetul, un *limbaj*, adică mijloc de a transmite idei: numele lui Griffith și al lui Eisenstein sînt principalele jaloane ale acestei evoluții care s-a realizat prin descoperirea progresivă a unor procedee filmice de expresie din ce în ce mai elaborate și îndeosebi prin perfecționarea celei mai specifice dintre acestea: *montajul*.

## Un limbaj

### V

#### o ființă

Devenit limbaj datorită unei scriituri proprii, personificate la fiecare realizator sub forma unui *stil*, cinematograful a ajuns astfel un mijloc de comunicare, de propagandă, ceea ce, desigur, nu se opune calității sale de a fi *artă*.'

! Lucrarea de față îi propune să demonstreze că filmul este un *limbaj*, analizînd numeroasele *procedee de expresie* pe care le folosește cu o pricepere și o eficacitate comparabile cu acelea ale limbajului verbal.) Totuși, această afirmație nu încetează să dea naștere unor controverse. Desigur, numeroși autori au subscris la ea în diverse forme: astfel, pentru Jean Cocteau „*un film este o scriere în imagini*”, în timp ce Alexandre Arnoux consideră că „*cinematograful este un limbaj al imaginilor, cu vocabularul, sintaxa,*

*flexiunile, elipsele, conveniile, gramatica lui*" ; Jean Epstein vede în el „*limba universal* " i Louis Delluc afirmă c „*kw /77m* este o teoremă *bun* <sup>11</sup>. Pe de altă parte, numeroase lucrări au fost consacrate, sub titluri explicite sau nu, limbajului filmic.

Dar se poate oare considera c filmul este într-adevăr înzestrat cu suplețea și simbolismul pe care le implică noțiunea de *limbaj*? D-l Cohen-Sébat nu pare să-o creadă când scrie: „*îndată ce se pune problema să regsim în agitația debordantă a imaginilor filmice urma disciplinelor limbajului convențional și îndeosebi dacă avem intenția să căutăm vreun mijloc de a servi aceste discipline, de a le sprijini temeinic, trebuie, desigur, să admitem, înainte de toate, că filmografia nu a trecut încă de stadiul armoniilor imitative. Filmele noastre ar fi la vîrstă, ca să spunem așa, a onomatopeelor vizuale și sonore, a unor primitive evocări directe. Aceste semne naive ar trebui chemate să recurgă la o organizare mai savant și, în consecință, să capete și să instituie prin ele însele un soi de convenționalism... Se cuvine totuși să precizăm că, fîr îndoială, caracterul primitiv al expresiei filmice nu ne va determina deloc să considerăm filmul ca reprezentînd « mentalitatea unui subiect dezvoltat într-o limbă civilizat ». L-am vedea mai curînd ca o formă de limbaj încă neevoluată,, inclusă într-o civilizație avansată și capabilă, poate, în consecință, să urmeze o cale de evoluție originală ...*”<sup>ul</sup>

Acestor restricții, fîr îndoială prea severe, deși foarte inteligente, Gabriel Audisio le adaugă altele, pe plan istoric: „*Se spune, de asemenea, că filmul este un limbaj, dar asta înseamnă a vorbi foarte imprudent. Cine face confuzie între « limbaj » și « mijloc de expresie » se expune unor grave neînțelegeri. Tipul riturii este un mijloc de expresie: ea putea să aștepte pînă să fie inventat. Deoarece omul a avut întotdeauna diferite mij-*

<sup>1</sup> *Essai sur les principes (Tune philosophie du cinema, pp. 129 — 131.*

*loace de exprimare, chiar dac n-ar fi decît gesturile... Dar muzica, poezia, pictura sînt limbaje: nu v d cum ar fi putut fi inventate abia ieri, nici cum ar putea fi inventate vreodat altele. Orice limbaj s-a n scut odat cu omul V*

Acest punct de vedere, în ciuda interesului pe care îl prezintă — de i, la drept vorbind, nu ridic decît o problemă de terminologie —, ar trebui să m determine să pun o problemă importantă, aceea a naturii și genezei limbajului verbal, care nu-i are, totuși, locul aici. Este suficient să reamintesc valoarea pe care o are limbajul în sine, în afara faptului că el vehiculează ideile. Sînt cunoscute toate miturile care îl înconjură, de la credința în rolul magic al formulelor vrăjitoare pînă la puterea fermecată a poeziei pe care unii autori n-au ezitat să-o așeze sub semnul diavolului. Există, în același timp, o nepotrivire fundamentală între cuvînt și lucrul pe care acesta îl desemnează: toți poeții au fost obsedați de problema fidelității față de realitate. Pentru poet, ființele și lucrurile sînt acelea care vorbesc, iar el nu este decît mijlocitorul lor în fața muritorilor de rînd; mijlocitor atît de neputincios dealtfel, încît e mereu ispitit să se refugieze în tăcere.

Or, cine n-ar fi impresionat de forța cu care cinematograful se impune în această fază a culturii limbajului perfect? Odată cu filmul, apar și vorbesc ființele și chiar lucrurile: nici un mediator între ele și noi, confruntarea este directă. Semnul și lucrul pe care acesta îl semnifică sînt una și aceeași ființă<sup>2</sup>. Avem de gînd să utilizăm ca argument acest lucru pentru a afirma că filmul este un limbaj, mai ales dacă ne dăm seama că astfel sînt suprimate ambiguitatea și imprecizia care au făcut din limbajul vorbit un paravan între lucruri și noi, chiar o prăpastie între oameni. Cuvintele, care sînt semne, sfîrșesc, din degra-

<sup>1</sup> *UEcran français*, nr. 74, 26 nov. 1946.

<sup>2</sup> *Limbajul vorbit este un sistem de semne deliberate; limbajul cinematografic este un sistem de semne naturale, dar alese și ordonate în mod deliberat.*

dare în degradare, prin a nu fi într-adevăr decât simple forme, absolut goale, sau cel puţin în deschişie oricărui conţinut, atât de variate sînt accepţiunile pe care le pot cuprinde la diverşi indivizi. Dimpotrivă, imaginea filmică (îi voi avea ocazia să revin asupra caracteristicilor sale) este absolut precisă şi univocă, cel puţin prin ceea ce reprezintă. Dacă nu şi în prelungirile ideologice pe care le implică la fiecare spectator. Este clar, deci, că limbajul filmic, bazat pe *imaginea-idee*, e mult mai puţin în echivoc decât limbajul vorbit, datorită rigorii sale, ne duce cu gîndul la limbajul matematic pe care îl evocă mai sus Louis Delluc.

Date fiind, însă, multiplele implicaţii şi extinderi ale imaginii filmice, ar trebui să apropiem limbajul cinematografic mai curînd de limbajul poetic; pe deasupra, toţi esteticienii au remarcat similitudinea acestui limbaj cu limbajul muzical, ca şi importanţa faptului că Xilmul, la fel cu muzica şi poezia, este înainte de toate o artă temporală.)

Dar este clar, de asemenea, că *filmul-limbaj* conţine în el însuşi germenii propriei sale distrugerii ca artă, în măsura în care tinde să devină un mijloc ce nu-şi poartă finalizarea în sine, şi se mîrgineşte să fie un simplu vehicul al ideilor sau al sentimentelor. Limbajul filmic tradiţional apare prea adesea ca un fel de boală a copierii cinematografului, atunci cînd se mîrgineşte să fie un ansamblu de reţete, de procedee, de trucuri la îndemîna tuturor şi care ar garanta în mod automat claritatea şi eficacitatea narativii şi existenţa ei artistică.

Această problemă gravă (care va face obiectul concluziilor noastre) se pune atunci cînd vedem cum imensa majoritate a filmelor, de o eficienţă impecabilă pe planul utilizării limbajului, sînt total nule din punct de vedere estetic, din punctul de vedere al *fîinţei filmice*: n-au existenţă artistică. „*Sînt filme* — scrie Lucien Wahl — *al căror scenariu este satisfăcător, regia foarte bună, actorii au talent, totuşi aceste filme nu valorează*

*nimic. Nu ne d m seama ce le lipse te, dar tîm bine c aceasta este esen ialul."* Ceea ce le lipse te se cheam , dup unii, *suflet* sau *har*, eu numesc asta *fiin* . „*Nu imaginile fac un filjn* — scria Abel Gance — *ci sufletul imaginilor.!*/\_

Este deajuns s spun c pîn acum Mizoguchi i în special Antonioni i Resnais au contribuit din plin, dac nu la a des vîr i această revolu ie a limbajului, această dep ire a *cinematografului-limbaj* spre *cinematograful-fiin* , cel pu în la a face s i se întrevad posibilit ile i fertilitatea.

S-a re inut, desigur, c toate cele trei etape pe care le-am definit nu sînt plasate (sau nu în primul rînd) într-o perspectiv istoric , ci corespund mai degrab unui demers *conceptual* i *ideal* care exprim ceea ce pare a fi evolu ie, totodat real i raional , a cinematografului c tre deplina lui fundamentare estetic .

Obiectul precis al acestei lucr ri este s întreprind un recens mînt metodic i un studiu detaliat al tuturor procedeeleor de *expresie* i de *limbaj* folosite de cinematograf, aceasta, bineîn eles, într-o perspectiv înainte de toate estetic , punctul meu de vedere fiind întotdeauna acela al spectatorului-critic care judec operele *a posteriori*. Este bine s precizez c m voi feri de orice paralelism sistematic cu limbajul verbal i c nu voi recurge la termenii proprii sintaxei i stilisticii decît din comoditate sau cînd apropierea se va impune cu prea mult eviden pentru a mai putea fi neglijat . Într-adev r, este posibil s studiem limbajul filmic pornind de la categoriile limbajului verbal, dar orice asimilare de principiu ar fi în acela i timp absurd i zadarnic . Cred c trebuie s sus inem de la bun început *originalitatea absolut a limbajului cinematografic*.

i originalitatea lui vine în mod esen ial din atotputernicia sa figurativ i evocatoare, din capacitatea sa unic i infinit de a ar ta invizibilul la fel de bine ca i vizibilul, de a vizualiza gîndirea i totodat tr irea, de a reu i întrep-trunderea visului i a realului, zborul imagina iei

i constatarea documentar , de a reînvia trecutul i de a actualiza viitorul, de a conferi unei imagini fugitive mai mult pregnan convingtoare decît ofer spectacolul vie ii cotidiene.

Odinioar , Paul Valery a notat foarte bine uimirea i surpriza pe care i-o pricinuia această atotputernicie a cinematografului: „*Pe pînza întins , pe planul întotdeauna pur, unde nici via a, nici singele nu las urme, evenimentele cele mai complexe se reproduc de cîte ori vrem. Ac iunile sînt gr bite sau încetinite. Ordinea faptelor poate fi r sturnat . Mor ii tr iesc din nou i rid. [...]* Vedem precizia realit ii îmbr cînd toate atributtele visului. Este un vis artificial. Este, de asemenea,, o memorie exterioar înzestrat cu perfeciune mecanic . în sfîr it, aten ia îns i este încremenit cu ajutorul opririlor i al îngro rilor. Sufletul mi se împarte între aceste atrac ii. El tr ie te pe pînza atotputernic i agitat ; particip la fr mînt rile fantomelor care dau reprezenta ii acolo. [...] Dar cel lalt efect al imaginilor este i mai straniu. Facilitatea această critic via a. Ce valoare mai au de acum înainte ac iunile i emoiiile c rora le v d schimb rile i diversitatea monoton ? Nu-mi mai vine s tr iesc, pentru c asta nu înseamn decît s te asemeni tuturor. îmi tiu viitorul pe de rost.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citat în revista „Film”, nr. 1, prim vara 1957.

## CARACTERISTICILE FUNDAMENTALE ALE IMAGINII FILMICE

**Imaginea** constituie elementul de bază al limbajului 'cinematografic. Ea este materie primă filmică, dar și o realitate deosebit de complexă\*\*. Geneza ei este marcată, într-adevăr, de o ambivalență profundă: imaginea ca atare este produsul activității automate a unui aparat tehnic apt să reproducă exact și obiectiv realitatea care i se prezintă, în același timp această activitate este îndreptată în sensul precis dorit de realizatori. Imaginea astfel obținută este un dat al cărui existenț se plasează simultan la mai multe niveluri ale realității, în virtutea unui anumit număr de caracteristici fundamentale pe care voi încerca să le definesc.

### **O realitate materială cu valoare figurativă**

În calitate de produs brut al unui aparat de înregistrare mecanică, ea este un fapt material al cărui obiectivitate în reproducere este indiscutabilă, asemenea celei a unei benzi de magnetofon sau a unui barometru înregistrator.

Imaginea filmică restituie exact, în totalitate, ceea ce i se oferă camerei de luat vederi, iar



înregistrarea realității, efectuat de ea, este, prin definiție, o percepție *obiectivă* : valoarea de autenticitate a documentului fotografic sau filmat este, în principiu, de necombătut (fotocopia se utilizează astfel în mod curent și s-a recurs la fotografie și în sport pentru a fi departaja câștigătorii, spre exemplu în cursele hipice; trucajul este o dovadă, prin recurgere la absurd, a obiectivității naturale a fotografiei).

Deci imaginea filmică este, înainte de toate, *realistă* sau, mai bine zis, înzestrată cu toate (sau aproape toate) aparențele realității. În primul rând, bineînțeles, *mișcarea*, care a stîrnit odinioară uimirea admirativă a primilor spectatori, impresiona și s-a văd frunzele copacilor tremurînd sub adierea vîntului sau un tren învîntat spre ei: în această calitate, *mișcarea* constituie într-adevăr caracterul specific și cel mai important al imaginii filmice. *Sunetul* este și el o componentă hotărîtoare a imaginii, prin dimensiunea ce o adaugă redînd mediul ambiant al ființelor și lucrurilor, pe care îl percepem în viața reală : cîmpul nostru auditiv înglobează, în orice moment, totalitatea spațiului înconjurător, în timp ce ochiul nu poate să acopere în același timp un unghi mai mare de 120 grade și chiar unul de abia treizeci de grade, în cazul unei priviri atente. Gît despre *culoare*\* vom vedea mai departe ce probleme pînează prezența ei: trebuie să subliniem, de altfel, că ea nu este indispensabil „realismului” imaginii: cît despre *realism* există îndeajuns în imaginea tradițională în privința mișcărilor, cu toate că s-au făcut unele încercări (puțin concludente), ne aflăm încă în plină fantezie speculativă.

Imaginea filmică suscită, deci, la spectator un *sentiment al realității*, destul de puternic în unele cazuri pentru a antrena credința în existența obiectivă a ceea ce apare pe ecran. Această credință, această adeziune merge de la reacțiile absolut elementare ale spectatorilor neinițiați sau cu puțină cunoștință în domeniul cinematografiei

(exemplele sînt numeroase <sup>1</sup>), la fenomenele bine-cunoscute ale participării (spectatorii care o avertizează pe eroină despre pericolele ce o amenință ...) și ale identificării actorilor cu personajele (de unde decurge toată mitologia vedetei <sup>2</sup>).

Două caracteristici fundamentale ale imaginii rezultă din însușirea acesteia de a reproduce obiectiv realitatea. Cîmaginea este mai întîi o *reprezentare univoc* : din pricina realismului său instinctiv, ea nu surprinde decît aspecte ale realității precise și determinate, unice în spațiu și în timp} „*Din cauză că rîmîne cu precizie și din belug concret* — scrie Jean Epstein — *imaginea cinematografică se pretează cu greu la acea schematizare care ar permite clasificarea riguroasă necesară unei arhitecturi logice și puțin complicate.*”<sup>3</sup> Se cuvine să vorbim aici despre raporturile dintre imagine și cuvînt cu care a fost adesea asimilat. Or, comparația apare evident falsă, dacă ne gîndim că, asemenea conceptului pe care îl desemnează, cuvîntul este o noțiune generală și generică, în timp ce imaginea are o semnificație precisă și limitată : cinematograful nu ne arată niciodată „casă” sau „copacul”, ci „o anumită casă” particularizată, „un arbore anumit”, bine precizat, astfel încît limbajul imaginilor s-ar apropia de acela al unor populații care n-au ajuns la un grad suficient de abstractizare rațională în gîndire. „*Eschimoșii, de exemplu* — mai scrie Epstein — *folosesc o duzină întreagă de cuvinte diferite care desemnează zăpada, după cum aceasta este în curs de topire, pulbere, înghețat etc.*”<sup>4</sup> Există deci un

A în 1897, la Nijni-Novgorod, baraca de proiectie a celebrului cineast *globe-trotter* Felix Mesghi a fost incendiată de războinici, convinși de vîrjitoria lui, pentru că l-au văzut pe arăpînd pe pînza albă. Acum cîțiva ani, într-un mic cinematograful italian de artă, spectatori, cuprinși de panică, s-au îmbulzit spre ieșirea la cîderea molozului din plafon, în timp ce ecranul arăta o erupție vulcanică.

<sup>2</sup> Vezi Edgar Morin, *Les Stars* (ed. rom.: *Starurile* Ed. Meridiane, București, 1977).

<sup>3</sup> *Le cinema du diable*, p. 56.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 54.

decalaj important între cuvînt şi imagine. Ne putem întreba atunci: cum reuşeşte cinematograful să exprime idei generale şi abstracte? Mai întîi, pentru că orice imagine este mai mult sau mai puţin simbolic: un anumit om poate cu uşurinţă să reprezinte pe ecran întreaga omenire. Dar mai ales pentru că generalizarea se efectuează în conştiinţa spectatorului, ale cărei idei sînt sugerate cu o forţă neobişnuită şi cu o precizie fără echivoc, datorită ocului rezultat din alăturarea imaginilor: este ceea ce se numeşte **montajul ideologic**.

În al doilea rînd, imaginea se află **totdeauna la timpul prezent**. Ga fragment al realităţii exterioare, ea se oferă prezentului percepţiei noastre şi se înscrie în prezentul conştiinţei ei; decalajul temporal nu se face decît prin intervenţia raţiunii, singura în stare să aşeze evenimentele la trecut în raport cu noi sau să determine mai multe planuri temporale în acţiunea filmului. Avem dovada imediată atunci cînd intrăm la cinema în timpul proiecţiei: dacă acţiunea care se oferă ochilor noştri constituie o **întoarcere în trecut** în raport cu acţiunea principală, nu o percepem clar ca atare şi rezultă de aici o greutate în înţelegere. Orice imagine filmică se află, deci, la timpul prezent: perfectul simplu, imperfectul, eventual viitorul nu sînt decît produsul judecăţii noastre puse în faţa unor anumite mijloace de expresie cinematografică a căror semnificaţie am învăţat să-o **citim**. Acesta este un lucru deosebit de important, dacă ne gândim că întreg conţinutul conştiinţei noastre se află mereu la timpul prezent, în aceeaşi măsură amintirile, ca şi visele; se ţine că principala sarcină a memoriei constă în localizarea precisă, în timp şi în spaţiu, a schemelor dinamice care sînt amintirile; pe de altă parte, visele sînt strîns determinate (în aparenţă, nu în conţinutul lor) de starea actuală a fiinţei noastre fizice şi psihice, şi cîmămarurile dovedesc cu prisosinţă că percepem conţinutul viselor noastre mai întîi ca **prezent**. Aceasta permite înţelegerea uşurinţei cu care cinematograful poate

s exprime visul, dar în special minunatul „aliment” pe care îl constituie filmul pentru visul, mai mult încă, pentru visarea cu ochii deschiși: este cunoscut că „intoxicații” de cinema pot sfârși prin a nu mai face distincții, în memoria lor, între imaginile filmice din amintiri și percepția reală, atât de mare este identitatea structurală a acestor două fenomene psihice.

## O realitate estetică cu valoare afectivă

Se înțelege că la sine că imaginea nu are decât rareori această unică valoare figurativă, de reproducere strict obiectivă a realului: doar în cazul filmelor științifice și tehnice și al documentarelor celor mai impersonale, adică al întregului sector cinematografic în care camera de luat vederi este un simplu aparat de înregistrare, pus în slujba a ceea ce are în sarcină să fixeze pe peliculă.

Îndată ce intervine omul, apare, fie și oricât de puțin, ceea ce savanții numesc *ecuația personală* a observatorului, adică viziunea specifică fiecăruia, deformările și interpretările, chiar inconștiente.

Cu atât mai mult când realizatorul pretinde că face operă de artă influența lui asupra a ceea ce filmează este determinantă, prin aceasta, rolul creator al aparatului de filmat devine fundamental, cum se va vedea în capitolele următoare.

Realitatea aleasă, compusă, ce apare atunci în imagine, este rezultatul unei *percepții subiective a lumii* — cea a realizatorului. Cinematograful ne dă o *imagine artistică a realității*, adică, dacă ne gândim bine, înăuntrul ei *non-realistă* (să reflectăm, de exemplu, la rolul *gros-planurilor* și al muzicii) și *reconstruită*, în funcție de ceea ce realizatorul pretinde că o face să exprime sub aspect senzorial și intelectual.

Din punct de vedere senzorial, în primul rând, adică *estetic*, în sensul etimologic al termenului (pentru că *aisthesis* în grece te înseamnă *senzație*), imaginea filmică acționează cu o forță considerabilă, datorată tuturor tratamentelor, de purificare și de intensificare în același timp, la care *camera* poate supune realitatea brută: mutismul cinematografului de altădată, rolul nerealist al muzicii și al iluminatului artificial, diversele feluri de planuri și de cadrage, mișcările de aparat, încetinirea, accelerarea, toate aspectele limbajului filmic, asupra cărora voi reveni, sînt tot atîta factori decisivi ai estetizării.

Fundamentat, deci — ca orice artă și pentru că este o artă — pe *opțiune* și *ordonare*, cinematograful dispune de o prodigioasă posibilitate de concentrare a realității, ceea ce constituie, fără îndoială, forța sa specifică și secretul fascinației pe care o exercită.

Cum bine a spus Henri Agel, cinematograful înseamnă *intensitate, intimitate, ubicuitate: intensitate*, pentru că imaginea filmică, în special *gros-planul*, are o forță cvasimagică și care oferă o viziune absolut specifică asupra realității și pentru că muzica, datorită rolului său senzorial și liric în același timp, întărește puterea de penetrare a imaginii<sup>2</sup>; *intimitate*, pentru că imaginea (tot prin gros-plan) ne face să pătrundem literalmente în ființe (prin intermediul chipurilor — cării deschise ale sufletului) și în lucruri; *ubicuitate*, întrucît cinematograful ne poartă nestîrjit prin spațiu și timp, deoarece conferă densitate timpului (totul pare mai lung pe ecran) și în special pentru că re creează însuși *durata*, permițînd filmului să alunece fără împotrivire în curentul propriu conștiinței noastre.

Imaginea filmică ne dă aadar o reproducere a realității; realismul aparent al acestei reproduceri este, de fapt, dinamizat de viziunea artis-

<sup>1</sup> *Le cinéma a-t-il une âme?*, p. 7.

<sup>2</sup> Deoarece conferă, un supliment de viață *subiectiv*, ea consolidează, viața *reală*, adevărul convingător, obiectiv al imaginilor filmului.

tic a realizatorului. Percep ia spectatorului devine încetul cu încetul afectiv , în m sura în care cinematograful îi procur o imagine subiectiv , condensat i deci pasional asupra realit ii: la cinema, publicul vars lacrimi în fa a unor \ spectacole care, dac ar avea loc în realitate, ^ nu l-ar mi ca, f r îndoial , decît în mic m sur ..^

Imaginea este, deci, afectat de un coeficient de ordin senzorial i emo ional, care se na te din chiar condi iile în care ea transcrie realitatea. La acest nivel, imaginea reclam judecata de va-loare i nu judecata propriu-zis ; imaginea este, deci, ceva mai mult decît o simpl reprezentare.J 4S fie oare conceptul de *fotogenie* cel care define te ceea ce adaug cinematograful realit ii în imaginea pe care o d despre aceasta? Louis Delluc a definit atogenia-ca fiind ',*acel aspect* ^ *poetic extrem al fiin elor i al lucrurilor, susceptibil a ne fi relevat exclusiv de cinematograf*'A S fie oare *magia*? Leon Moussinac scria c ',*imaginea* . *cinematografic p streaz contactul cu realitatea* ^ *i, de asemenea, transfigureaz realitatea pîn* ^ *la magie.*" <sup>1</sup>

Mai curioas este aceast alt defini ie dat fotogeniei de c tre Delluc: ',*Orice aspect al lucrurilor, fiin elor i sufletelor care î i m re te cali-tatea moral prin reproducere cinematografic* Aceast introducere a calificativului *moral* dez-v luie din plin la Delluc perceperea unui specific în reprezentarea cinematografic a lumii: sîntem emo ional i mai mult de reprezentarea pe care filmul ne-o d despre evenimente decît de eveni-mentele însele!

Ar r mîne de precizat dac fotogenia exist realmente în lucruri sau mai curînd în virtu ile specifice ale imaginii filmice: a a cum un hoit

<sup>1</sup> Iat de ce imaginea este o hran aleas a imagina iei i de ce filmul se integreaz atît de bine reveriei noastre interioare. „*Cinematograful* — scrie Edgar Mo.in — *e uni-tatea dialectic dintre real i ireal.*'J^lfOttoiGh., p.174) G sim în *The Connection (Leg tura)* ^ ^el&rtt^Hefini ie a ac-es-tei ambivalen e profunde a cy^piatografiii™ „*E cinema, nu-i realitate... Cel pu în nu tva^m^na^ i ie*"

poate fi pentru Baudelaire obiect de poezie, la fel mizeria i urî enia pot deveni obiect de frumuse e cinematografic (*Las Hurdes / Tierra sin pan — P mint f r pîine; Aubervilliers* etc.).

## O realitate intelectual cu valoare semnificant

Am v zut cum fotografia i magia confer imaginii o valoare mult mai eficient decît cea de simpl reproducere.

La fel se întîmpl i în planul *semnifica iei*. Cu toate c reproduce fidel evenimentele filmate dn camera de luat vederi, imaginea, prin ea îns i, nu ne furnizeaz nici un indiciu în privin a sensului profund al acestor evenimente; ea afirm numai materialitatea faptului brut pe care îl reproduce (cu condi ia, fire te, s nu fie trucat ), dar nu ne d în elesul acestuia. Astfel, imaginea unei lupte între doi oameni nu arat în mod obligatoriu dac este vorba de o confruntare amical sau de o înc ierare i, în acest caz, care din cei doi adversari are dreptatea de partea sa. Deci imaginea prin ea îns i *arat* , dar nu *demonstreaz* . )

De aceea comentariul are atîta importan (la *jurnalele de actualit i*, de exemplu) i se tie c imaginile pot fi f cute s spun lucrurile cele mai contradictorii.

În ceea ce prive te *sensul*, imaginea prin ea îns i este înc rcat de ambiguitate, de polivalen semnificant . Pe de alt parte, am v zut c imaginea singur nu ne îng duie s percepem timpul ac iunii în curs de desf urare.

Mai mult, ca urmare a posibilit ii de a construi imaginea sau de a ne face s o vedem sub un unghi nefiresc, cineastul poate s scoat la iveal un *sens* precis din ceea ce, la prima vedere, nu este decît o simpl reproducere a realit ii: v zut

printre picioarele adversarului s u, un boxer apare clar în stare de inferioritate (vezi *The Ring — Ringul* de Hitchcock); un cadraj înclinat *semnific* dezordine morală în imaginea unui ceretor în faa vitrinei unei patiserii are Tîn eles care dep e te simpla reprezentare a faptului.

Exist , deci, o *dialectic intern* a imaginii ceretorul i patiseria într în rela ie dialectic , de unde reiese în elesul apropierii. Exist , de asemenea, o *dialectic extern* , bazat pe raporturile dintre imagini, adic p*S montaj*, no iune fundamental a limbajului cinematografic; pofruntat prin montaj cu imaginea unei farfurii cu sup , a cadavrului unei femei i a unui copil zîmbitor, figura impasibil a lui Mosjukin pare c nuan eaz pe rînd apetitul, durerea i tandre ea: este celebrul *efect Kulesov*. în mod analog, dac simpla imagine a unei turme de oi nu demonstreaz nimic mai mult decît arat , ea se încarc în schimb cu un sens mult mai precis cînd este urmat de imaginea unei mulimi ie îndin metrou (*The Modern Times — Timpuri noi*).

Bineîn eles, aceast semnifica ie a imaginii sau a montajului poate sc pa spectatorului; *trebuie s înv m s citim un film*, s descifr m sensul imaginilor cum îl decifr m pe acela al cuvintelor i al conceptelor, s în elegem subtilit ile limbajului cinematografic. Mai mult, sensul imaginilor poate fi controversat, ca i acela al cuvintelor, i s-ar putea spune c la fiecare film exist tot atîtea interpret ri cîti spectatori.

în consecin , sensul imaginii depinde de contextul filmic creat de montaj, i, de asemenea, de contextul mental al spectatorului, fiecare reac ionînd dup gusturile, cuno tin ele, cultura, opiniile morale, politice i sociale, ignoran a i prejudec ile salej în plus, spectatorul poate l sa s-i scape esen ialul, aten ia fiindu-i atras de un detaliu pitoresc, dar nesemnificativ; setie din numeroase experien e c publicul mai pu în evoluat i copiii mici remarc deseori detaliile fr importan care s-au aflat întîmpl tor



în raza camerei de luat vederi i neglijeaz esen ialul.

I Toate acestea arat c imaginea, în pofida / exactit ii ei figurative, este extrem de maleabil i de ambigu la nivelul interpret rii sale. Dar n-am avea dreptate s folosim acest argument pentru a c dea într-un agnosticism nejustificat: este perfect posibil s evit m orice eroare de interpretare angajându-ne într-o critic a documentului filmic din interior — filmul ca totalitate semnificant nu poate fi niciodat în întregime echivoc — i din exterior (personalitatea realizatorului i concep ia lui despre lume pot indica *a priori* sensul mesajului din film).

A adar, la acest nivel intelectual, imaginea se poate preface în vehicul al eticii i al ideologiei. Dup cum se tie, Eisenstein a inten ionat s transpun într-un film *Capitalul* lui Marx; nu era numai o butad , fiindc *montajul ideologic*, pe care cinematograful i-l datoreaz , este una dintre principalele etape din istoria descoperirii mijloacelor specifice ale limbajului filmic.

La sfîr itul acestei analize, cred c am scos suficient în eviden caracterul cu adev rat original i excep ional al *percep iei filmice*, percep ie care const într-un complex intim de afectivitate i inteligibilitate i care permite s se în eleag cauzele adînci ale acestei „*puteri superioare de contagiune mental* ” de care dispune cinematograful, dup expresia lui Jean Epstein.

### Atitudinea estetic

Astfel, 'imaginea *reproduce* realul apoi, eventual la un arcofilea nivel, ne *afecteaz* sentimentele i, în sfîr it, la un al treilea nivel, i tot în mod facultativ, cap t o *semnifica ie* ideologic i moral . Aceast schem corespunde rolului imaginii a a cum l-a definit Eisenstein, pentru care *imaginea* ne conduce c tre *sentiment* (c tre mi carea afectiv ) i aceasta c tre *idee*.

Trebuie, totu i, s admitem c dac aceast grada ie ideal era absolut fireasc din perspectiva **montajului ideologic**, descoperire esen ial a lui Eisenstein, dimpotriv , în cinematograful „obi nuit", adic nebazat pe montaj, trecerea de la afectivitate la idee este mult mai pu in sigur i mult mai pu in evident . Cî i spectatori nu r mîn oare la acest nivel senzorial i sentimental cînd e vorba de cinematograf? Cinematograful, repet, este un limbaj care trebuie descifrat, i mul i spectatori, privind lacomi i pasivi, nu ajung niciodat s mistuie sensul imaginilor.

Pe de alt parte, aceast atitudine senzorial i pasiv nu este o atitudine **estetic** , de i am definit acest al doilea nivel de realitate a imaginii ca fiind gradul estetic al ac iunii sale. Pentru c instaurarea esteticului presupune con tiin a clar a puterii de convingere afectiv a imaginii. Ca s existe atitudinea estetic , trebuie ca spectatorul s p streze o oarecare distan , s nu cread în realitatea material i obiectiv a ceea ce apare pe ecran, s tie în mod con tient c se afl în fa a unei imagini, a unei reflect ri, a unui spectacol <sup>1</sup>. Nu trebuie s ne l s m antrena i la o pasivitate total în fa a farmecului senzorial exercitat de imagine, nu trebuie s ne pierdem con tiin a c ne afl m în fa a unei realit i de gradul al doilea: cu aceast singur condi ie, de ap rare a **libert ii** în **participare**, jmagineaeste într-adev r perceput ca o realitate estetic , i cinematograful este o art i nu un opiu. <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Or, trebuie subliniat c la cinematograf nu mai sîntem în lume, obliga i s ne p zim de loviturile i de capcanele ei, ci *dinaintea* acesteia, proteja i, anonimi i disponibili: în fa a ecranului sîntem absolut liberi pentru o **participare** total . De aceea este cu atît mai greu s ne distan m.

<sup>2</sup> „Atitudinea estetic se define te exact prin îmbinarea *fericit* a cunoa terii ra ionale cu *participarea* subiectiv ... *Irealul magico-afectiv este absorbit în realitatea perceptiv , ea ins i irealist în viziunea estetic .*" (Edgar Morin, *Le cinema ou Vhomme imaginaire*, pp. 161 — 162).

## ROLUL CREATOR AL CAMEREI DE LUAT VEDERI

După ce am definit caracteristicile generale ale imaginii, e necesar să studiez acum modalitățile de realizare a acesteia, adică, înainte de toate, rolul *camerei* de luat vederi în calitate de factor activ în înregistrarea realității materiale și de creație a realității filmice.'

Alexandre Astruc a scris în legătură cu aceasta: „*Istoria tehnicii cinematografice poate fi considerată, în ansamblul ei, ca istorie a eliberării camerei de luat vederi.*”<sup>1</sup> Este exact că emanciparea camerei a avut o importanță deosebită în istoria cinematografului. Nașterea cinematografului ca artă datează din ziua când realizatorii au avut ideea să deplaseze aparatul de luat vederi în timpul turnării aceleiași scene: s-au inventat schimbările de planuri, pentru realizarea corectă mișcărilor de aparat nu constituie decât un caz particular (și, totuși, de altfel, că la baza oricărei schimbări de plan stă o mișcare efectivă sau rămasă virtuală a aparatului), și astfel s-a descoperit însuși *montajul*, temelia artei cinematografice. J~

Preiau de la Georges Sadoul câteva informații tehnice, pentru a schița o foarte scurtă istorie a acestei eliberări. Mult timp, camera a rămas încremenită într-o imobilitate corespunzând unghiului de vedere al „dom-

<sup>1</sup> „U Ecran français”. 101, 3 iunie 1947.

nului din fotoliul de orchestră " care asista la o reprezentare de teatru. Aceasta este regula subînțeleasă — aceea a unității unghiului de vedere — care l-a copleșit pe Méliès, altfel creator atât de fecund și de genial, de-a lungul carierei sale.

Totuși, începând din 1896, travlingul (*travelling*) a fost inventat în mod spontan de către un operator al lui Lumière, care îi așezase aparatul pe o gondola. Yvonne Jaquet în 1905, în *La Passion (Patimile)* de Zecca, un panoramic urmând reșeta Magilor sosind în fața staulului din Bethleem.<sup>1</sup> Meritul de a elibera aparatul de filmat din imobilismul lui, modificând, de la un plan la altul, unghiul de vedere asupra aceleiași scene, îi revine, în 1900, englezului G.-A. Smith, reprezentant al ceea ce Sadoul a numit „coala de la Brighton” în câteva filme realizate în această epocă, el trece destul de liber de la planul general la *gros-plan*, acesta din urmă fiind, de altfel, prezentat cu timiditate ca un „truc”: vizut printr-o lupă sau prin lorniet. „Smith — scrie Sadoul — realizează desigur irea unei evoluții decisive a cinematografului. El a depășit optica lui Edison (adică aceea a Zootropului sau a teatrului de marionete), pe cea a lui Lumière (aceea a fotografului amator animând una singură dintre pozele sale), pe cea a lui Méliès (aceea a «domnului din fotoliul de orchestră»). Camera a devenit mobilă ca și ochiul uman, ca ochiul spectatorului sau ca ochiul eroului din film. Aparatul este de acum înainte o creatură în mișcare, activ, un personaj al dramei. Regizorul impune spectatorului diversele sale puncte de vedere. Scena-ecran a lui Méliès s-a spart, «domnul din fotoliul de orchestră» se ridică pe un covor zburător.”<sup>1</sup>

De acum înainte, camera de luat vederi va deveni aparatul de înregistrare suplă pe care îl cunoașteți astăzi. Mai întâi, pus în slujba unui studiu obiectiv al acțiunii și al decorului: s-a născut amintim travlingurile care explorează palatele din *Cabiria* și celebrul travling din *Intolerance (Intoleranță)*, unde aparatul lui Griffith, montat pe un balon captiv, parcurge decorul uriaș al Babilonului. Dar ea va ajunge să exprime în curând unghiuri de vedere din ce în ce mai „subiective”, prin mișcări din ce în ce mai îndrăznețe.

Astfel în *Der letzte Mann (Ultimul dintre oameni)*, camera, slăbind într-un vertiginos travling înainte, materializează în spațiu traiectoriile cuvintelor unei gospodine care, strigând, îi împinge pe te vecine

<sup>1</sup> *Histoire generale du cinema*, voi. II, pp. 172 și 174

bîrfele din imobil. Cîțiva ani mai tîrziu, în *La Chute de la Maison Usher* (Pr bu irea casei Usher), camera lui Jean Epstein pare purtat laolalt cu cramele moarte, dup capriciul unui vînt furios, în timp ce Eisenstein, printr-un celebru travling-înainte, face ca aparatul s u s adopte unghiul de vedere al unui taur în rut n pustindu-se c tre o vac (*Staroe i novoe — Vechi i nou*). La rîndul s u, Abel Gance, nevrînd s utilizeze în *Napoleon* aparate în miniatur închise în mingi de fotbal i aruncate ca ni te bulg ri, i „dorînd unghiul de vedere al unui bulg re de z pad , a poruncit, se spune, s fie azytrlîte prin studio asemenea camere portabile de luat vederi. Comanditarii, nelini ti i, au vrut s amortizeze loviturile i s întînd plase. Abel Gance a protestat: bulg rii de z pad se sf rlm , domnilor... i camerele s-au sf rmat...”<sup>1</sup> Nici Paul Lóni nu s-a dovedit mai pu în imaginativ în *The Cat and the Canary* (*Pisica i canarul*), unde un travling-vertical de sus în jos ne ofer unghiul de vedere eminemamente subiectiv al unui mort al c rui portret, ag at de perete, se desprinde brusc i cade pe podea. S cit m, în sfîr it, în aceea i perspectiv , unghiul de vedere al unui pesc ru zburînd deasupra Stockholmului (*Manniskor i stad — Ritmul ora ului*) i acela al pesc ru ului vinovat de incendiul de la sta ia de benzin (*The Birds — P s rile*), acela al pisicii (*Bell, book and candle — Clopot, carte i luminare*) i chiar acela al unei giruete învîrtindu-se deasupra satului breton (*Le Tempestaire*).

Foarte curînd, deci, camera de luat vederi a început s fie numai martorul pasiv, înregistratorul obiectiv al evenimentelor, pentru a deveni un factor activ i o „actri ”. A trebuit îns s a - tept m *The Lady in the Lake* (*Doamna din lac*, 1947) pentru a vedea pe ecrane un film care folose te de la un cap t la altul camera „subiectiv ”, adic al c rei ochi se identific cu acela al spectatorului prin intermediul privirii eroului. Dar realizatorul n-a f cut decît s reia sistematic un efect psihologic utilizat de foarte mult vreme.

Începînd din 1905, în *Vie du Christ* (*Via a lui Hristos*), Victorin Jasset îi stabilise camerei un unghi de vedere foarte original i foarte îndr zne pentru a ar ta ceea ce IIsus vedea de la în l imea crucii sale. înc din 1921, Delluc i-a plasat camera pe o instala ie de c lu ei i a redat unghiul de vedere al oamenilor purta i în

<sup>1</sup> Sadoul, *Histoire du cinema mondial*, p. 168.

hora nebun a acestora (*Fievre — Febre*). Apoi, René Clair a făcut să amească mii de spectatori plimbându-i camera pe toboganele din Luna-Park (*Entracte — Antract*), în timp ce Gance o lega pe a sa de crupa unui cal lansat în galop, obținând astfel unghiul de vedere al lui Bonaparte fugind din fața naionalilor corsicani. În *Putiovka v jizni* (*Drumul vieții*), un panoramic filat foarte rapid reda impresiile oamenilor purtați într-un vals îndrăcit. În 1932, travlingul inițial din *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (*Bestia*) identifică publicul cu eroul. Mai aproape de noi, „Cayatte s-a slujit foarte inteligent de acest procedeu în câteva secvențe din «Chanteur inconnu» («Cântărețul necunoscut», 1946), întrebându-l numai pentru flash-back, ca și cum ar fi fotografiat memoria eroului care îi aduce aminte puțin câte puțin<sup>2</sup> încercă să smulgă trecutului fragmente de amintiri.”

În 1939, Orson Welles pornise să realizeze *Heart of Darkness* (*Inimă întunericului*), unde se gândea să utilizeze în mod sistematic procedeul, dar producătorii au dat înapoi, speriați de îndrăzneala lui. În sfârșit, în 1947, punând în practică o idee pe care o nutrea din 1938, Robert Montgomery a realizat *Doamna din lac*, film interesant numai prin caracterul lui deosebit, dar care este un eec.

Cea mai bună explicație a acestui insucces a fost dată de Albert Laffay, care apreciază că „eroarea este de a fi confundat asimilarea fictivă cu identificarea perceptivă”. Ca urmare a vocației sale realiste, „cinematograful nu face înainte de toate să afle despre oameni ceea ce se poate numi în limbaj existențialist felul lor de a trăi pe lume... Iată ce este paradoxal în «Doamna din lac»: ne simțim mult mai puțin împreună cu eroul decât dacă l-am vedea pe ecran într-un mod obișnuit. Filmul, urmărind o asimilare perceptivă imposibilă, împiedică tocmai identificarea simbolică.”<sup>3</sup>

Camera-actor, considerat a fi „eu”, o percep în realitate ca fiind „altcineva”: mai precis, ceea ce se petrece pe ecran nu este sesizat de mine ca și cum eu aș fi fost martorul-cameră, ci, de fapt, percep totul

<sup>1</sup> Adică axa optică a camerei mătură spațiul prea repede pentru ca imaginea să mai poată apărea clar pe ecran. (n.a.) Vezi și *raff-panoramic*, (n. tr.)

<sup>2</sup> Astruc, în „L'Ecran français”, nr. 101, 3 iunie 1947.

<sup>3</sup> *Le cinéma subjectif*, în „Les Temps modernes”, nr. 34, 1948.

ca pe un dat obiectiv pe care îl socotesc a fi percep<sup>a</sup> i camerei. Nu eu primesc lovitura de pumn adresat<sup>^</sup> camerei; eu percep doar imaginea pe care mi-o d realizatorul, ca pe un corespondent al senza iei camerei-actor în acea clip . Imposibilitatea psihologic a unei identific ri cu aparatul de luat vederi rezid tocmai în acest decalaj, în această *percep ie de gradul doi*. Efectul subiectiv dorit de cineast nu este deci atins: eu refuz s m consider camer -actor. Cum, pe de alt parte, eroul ac iunii nu apare i îmi este imposibil s m identific cu el sau cu altcineva, ecranul r mine exasperant de gol, sau, mai curînd, v d ac iionînd oameni al c ror comportament îmi r mine, din punct de vedere psihologic, str în i de neîn eles.

Aceast lung analiz nu este inutil . Dar insuccesul filmului *Doamna din lac* se explic , la drept vorbind, foarte simplu: orice folosire sistematic a unui singur procedeu duce la impas. Un astfel de efect subiectiv nu- i atinge scopul decît dac este limitat în timp i motivat de o ra iune dramatic precis . Astfel, în timpul primelor dou zeci de minute din *Dark Passage (C l torie în noapte)*, camera este subiectiv , pentru c nu trebuie s vedem fa a personajului întrupat de Humphrey Bogart înainte ca acesta s fi suferit o opera ie de chirurgie plastic , merit s -l fac de nerecunoscut i care îi d tocmai chipul ... lui Humphrey Bogart; dac ad ug m c în tot acest timp el este h ituit de poli ie, atunci subiectivismul camerei se dovede te a fi perfect valabil i îi confer episodului o intensitate uimitoare. Acela i efect apare i în secven a de început din *VAssasinul habite au 21 (Asasinul locuie te la nr. 21)*: camera de luat vederi se substituie asasinului a c rui fa trebuie s r mîn , fire te, necunoscut .

Iat i exemple de efecte subiective deosebit de naive: lacrimi (ca ploaia pe un geam), pleoape care se închid (ca o perdea neagr care coboar )<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hitchcock, cu umorul s u obi nuit, a mers pîn la cap tul procedului, ar tînd, în *Spellbound (Fascina ie )*, o *sinucidere subiectiv* . Asasinul demascat întoarce revolverul spre camer (folosit în acest moment în mod subiectiv) i trage; ecranul devine alb, apoi ro u (cel pu in în copia original ), apoi negru — dar cine va putea s confirme vreodat exactitudinea acestui unghi de vedere?

Mai interesant decît camera subiectiv , *jocul cu fa a spre camera de luat vederi* (actorii privind în obiectiv) merit s ne re în o clip aten ia.

în epoca de început a cinematografului, actorii jucau în fa a camerei cum ar fi jucat în fa a spectatorilor la teatru; mai mult, în filmele comice, ei luau adesea publicul drept martor al glumelor i situa iilor caraghioase din film.

Mai târziu, cînd cinematograful se va fi degajat cu des vîr ire de influen a teatrului, faptul c actorul se va adresa direct spectatorului (prin intermediul camerei) va c p ta un relief dramatic uimitor, pentru c spectatorul se va sim i direct implicat în ac iune.

în *Ma i (Mama)*, un prizonier, pe cale s desprind o piatr din zidul celulei sale, se întoarce deodată cu fa a la spectator ca i cum acesta l-ar surprinde. în *Aerograd*, tr d torul care este dus la execu ie îi acoper fa a, cu un aer jenat, cînd observ c este privit. Cînd unchiul asasin din *Shadoiv of a Doubt (B nuiala.)* declar c v duvele bogate sînt fiin e inutile i d un toare, de care societatea trebuie descotorosit , nepoata sa remarc : „*Dar sînt fiin e omene ti !*” Întorcîndu-se atunci (în *gros-plan*) c tre camer , unchiul r spunde: „*Oare?*”

A se vedea i exemplele, citate mai departe, din *Musketeers of Pig Alley (Mu chetarii din rig Alley*, p. 43) i din *Das Testament des Dr. Mabuse (Testamentul doctorului Mabuse*, p. 63).

Mai mult, prin folosirea procedeeului *cîmp-contra-cîmp*, se întîmpl ca unul dintre interlocutori s fie filmat ca i cum s-ar adresa camerei-spectator.

Se poate vedea aci un echivalent al *distan rii* brechtiene, în virtutea c reia actorul (adic autorul) se adreseaz direct spectatorului considerat nu ca un martor pasiv, ci ca un individ capabil s ia atitudine fa de implica iile morale ale spectacolului.

Un anumit num r de factori creeaz i condi ioneaz expresivitatea imaginii. în ordine logic , mergînd de la imobilism la dinamism, ace tia sînt: *cadrajele*, diversele tipuri de *planuri*, *unghiurile de filmare*, *mi c rile de aparat*.

## Cadrajele

Constituie primul aspect al particip rii creatoare a camerei de luat vederi la înregistrarea realit ii exterioare, pentru a o transforma în materie artistic . Este vorba de compozi ia con inutului



imaginii, adică de felul cum realizatorul decupează și, eventual, organizează fragmentul de realitate aflat în fața obiectivului și care se va regăsi identic pe ecran. Alegerea materialului de filmat este stadiul primar al muncii creatoare în cinematografie; acum ne preocupăm cel de-al doilea punct: organizarea conținutului cadrului. -

Inițial, când camera era fixă și înregistra din unghiul de vedere al „domnului din fotoliul de orchestră”, cadrajul nu avea nici o realitate specifică, pentru că se mîrginea la delimitarea unui spațiu corespunzător foarte exact deschiderii unei scene de teatru. **Vitaliennc:**

În mod progresiv, s-a remarcat că este posibil: (Păși se lase unele elemente ale acțiunii în afara cadrului (se descoperea astfel noianul de *elips*): desfurarea unui *strip-tease* este urmrît pe feele congestionate ale unor domni respectabili (*A woman of Paris — Opinia publică / Parizianca*)<sup>1</sup>;

se arate numai un detaliu semnificativ sau simbolic (ce echivalează cu o *sinecdoc*): *gros-planuri* ale gurilor unor burghezi lacomi (*Pi ka — Bulgăre de Seu*); *gros-planul* cizmelor unui polițist, pentru a semnifica opresiunea aristocratului (*Mama*);

3. s se compun în mod arbitrar și de o manieră nu tocmai natural conținutul cadrului (de unde *simbolul*): disperat din cauza infidelității bărbatului pe care îl iubește, o tânără, întinsă pe pat, cu obrazul scldat în lacrimi, este filmată într-un plan fix lung, în fața felului încât tija orizontală a tălpii îi „taie” fruntea, simbolizînd cu putere drama care o obsedează pe eroină (*Foolish Wives — Femei nebune*);

4. s se modifice unghiul de vedere firesc al spectatorului (de unde *iarăși simbolul*): un cadraj înclinat exprimîngrijorarea bărbatului care surprinde o conversație între logodnica sa și un

<sup>1</sup> Odată cu apariția sonorului, va fi descoperită scoaterea în afara cadrului a sursei cuvintelor sau zgomotelor (sunet sau voce din *off*).

individ dubios (*Feu Mathias Pascal — R posatul-Mathias Pascal*) ;

s se valorifice a treia dimensiune a spa-  
iului (*profunzimea cimpului*), pentru a ob ine  
efecte spectaculoase sau dramatice: un gangster  
la pînd înainteaz încet spre camer , pîn ce  
ajunge cu fa a în gros-plan (*Mu chetarii din  
Pig Alley*).

Vedem, prin aceste cîteva exemple, ce extraordi-  
nar transformare i interpretare a realit ii per-  
mite cinematograful prin intermediul unui iactor  
de crea ie elementar, cum este *cadcgjiil*. Vom re-  
g si no iuneaT^IeTcadraj i prelungirile ei fertile  
în cea mai mare parte a capitolelor urm toare.  
Dar de pe acum apare cu claritate importan a sa  
deosebit /este mijlocul cel mai la îndemîn i mai  
necesar prin care camera ia în st pînire realitatea'

### Diferitele tipuri de planuri

M rimea *planului* ( i în consecin denumirea i  
locul acestuia în nomenclatura tehnic );' este  
determinat de distan a dintre camera de luat  
vederi i subiect^ ca i de lungimea focal a obiec-  
tivului utilizat, i

^Alegerea fiec rui plan este condi ionat de  
claritatea necesar povestirii trebuie s existe  
o concordan pe de o parte între dimensiunea  
planului i con inutul s u material (^m *plan* este  
cu atît mai apiapi^t cu cît sînt ar tate mai pu-  
ine lucruri) i pe de alt parte între aceea i di-  
mensiune i con inutul s u dramatic <sup>1</sup> (planul

<sup>1</sup> în francez , cuvîntul *dramatic* este foarte echivoc,  
pentru c se poate referi, în acela i timp, la un concept  
aproape contrar celui de *comic*, ca i la conceptul de  
*ac iune*, conform sensului etimologic.

Cu excep ia vreunei indica ii contrare, cuvîntul va fi  
întotdeauna folosit aci în sensul s u originar i strict,  
a?a cum l-a definit Dic ionarul Academiei franceze: „*Se  
spune despre lucr rile f cute pentru teatru i care reprezînt  
o ac iune tragic sau comic* •<sup>1</sup> (n.a.)

este cu atât mai *apropiat* cu cît contribuia sa dramatic ori semnificaia ideologic sînt mai mari). Sîmnele mîcămîntului în care planul este mai apropiat sau mai departat îi determină în general lungimea, aceasta fiind condiţionat de obligaţia de a-i lăsa spectatorului timpul material pentru a percepe conţinutul planului respectiv: astfel, *planul general* -este de obicei mai lung decît un *gro's-plan J* dar, evident, un gros-plan poate fi şi el lung sau chiar foarte lung, dacă realizatorul vrea să exprime o idee precisă; valoarea dramatică are atunci înţietate faţă de simpla descriere (vom reveni asupra acestui aspect, în legătură cu *montajul*).

Nu voi întreprinde aici un studiu al diferitelor tipuri de planuri, a căror gamă constituie, după expresia îndreptată a lui Henri Agel, „o adevărată orchestră a realităţii”; aceste tipuri sînt numeroase şi, de altfel, rareori univoce: planul general al unui peisaj poate foarte bine să cuprindă şi un personaj în *amors* în prim plan, iar actorii pot fi rînduiţi la diferite distanţe; vom vedea că profunzimea cîmpului constituie un element important al punerii în scenă. Este mai interesant să reamintim, împreună cu George Sadoul, că toate tipurile de planuri au fost folosite, chiar înainte de apariţia cinematografului, de către artele plastice şi decorative şi de orfăvrie (peisaje, lucrări cu personaje în picioare, busturi, medalioane, camee etc.).

Cele mai multe tipuri de planuri n-au alt motivare decît, urarea percepţiei şi limpezimea povestirii. Vădăm deci *gros-planul* (şi *prim-planul*, care, din punct de vedere psihologic, îi poate fi asimilat) ca şi *planul general* au, cel mai adesea, o semnificaţie psihologică precisă şi nu doar un rol descriptiv.

Fînd din om o siluetă minusculă, planul general îl reintegrează în lume, îl lasă, de-fapt, pradă lucrurilor, îl „obiectivează”; de aici o tonalitate psihologică destul de pesimistă, o ambianţă morală mai curînd negativă, dar uneori şi o dominantă dramatică exaltantă, lirică sau chiar epică.

Planul general va exprima deci: singurătatea (Robinson Crusoe strigîndu-i disperarea în faţa

oceanului, în filmul lui Bunuel); neputin a în lupt cu fatalitatea (silueta mizerabil a eroului din *Greed — Rapacitate*, în luptă cu un cadavru în mijlocul Viei Morii); trăind via (eroii din *I Vitelloni* pierzându-și timpul pe plajă); un soi de contopire evanescent cu o natură corupătoare (*La Red — Plasa*); integrarea oamenilor într-un peisaj care îi protejează, absorbindu-i (episodul din mlaștinile Padului în *Paisa*); înscrierea protagoniștilor într-un decor nesfârșit și voluptuos, ca și imaginea pasiunii lor (plimbarea pe plajă din *Remorgues — Remorchere* și *Ossessione — Obsesie*); îngrijorarea pedestrașilor și în timp ce cavaleria teutonă apare la orizont (*Alexandr Nevski*); noblețea vieții libere și mândre în marele spațiu (*westernuri*).

Dar iată și o notă umoristică: un soldat din primii ani ai secolului al XX-lea, desemnat pentru corvoada munciturii, este filmat în *plonjeu îndepărtat* cu muncitura roaba lui și apare minuscul în mijlocul curții imense a cazărmii, simbol al enormității sarcinii de îndeplinit (*Tire-au-Flanc — Chiulangiul*).

i

Gât despre gros-plan, el constituie una dintre contribuțiile specifice celei mai prestigioase ale cinematografului/ și Jean Epstein l-a caracterizat odinioară în mod admirabil: „*între spectacol și spectator, nici o rampă. Nu privim viaa, o pur trăim. Această pur trundere permite toate intimitățile. Un chip sub lup se dezvoltă, și expune geografia pură ... Este miracolul prezenței reale, viaa manifestă, deschisă ca o frumoasă rodie curată de coajă, asimilabilă, barbară. Teatrul pielii.*”<sup>1</sup> și în altă parte: „*Un gros-plan al ochiului nu mai este ochiul, ci UN ochi: este, adică, decorul mimetic unde apare deodată privirea ca personaj*”<sup>2</sup>

Cu siguranță că în gros-planul chipului omenesc se manifestă cel mai bine puterea semnificativă psihologică și dramatică a filmului, și acest tip

<sup>1</sup> *La Poesie d'aujourd'hui*, p. 171.

<sup>2</sup> *Le Cinematographe vu de VÉtna*, p. 30.

de plan [constituie cea dintâi i, de fapt, cea mai valabil tentativ de cinematograf al interiorizării.<sup>1</sup> Acuitatea (i rigoarea) prezente rii realiste a lumii prin intermediul cinematografului sînt atît de mari, încît ecranul poate face s *tr iasc* sub ochii no tri obiectele neînsuflite<sup>1</sup>: m gîndesc la acel gros-plan al m rului din *Zemlia (P mînt)*, despre care se poate spune, f r s par un paradox, c cine nu l-a v zut *n-a v zut* niciodat un m r! Dar camera tie mai ales s scormoneasc fe ele, s citeasc pe ele dramele cele mai intime, iar descifrarea expresiilor celor mai secrete i trec toare constituie unul dintre factorii determinan i ai fascina iei pe care cinematograful o exercit asupra publicului: de la Lillian Gish la Falconetti, de la Louise Brooks la Greta Garbo, de la Marlene Dietrich la Lucia Bose, de la Gharlot la Bogart, de la James Dean la Gerard Philipe, chipul — *masc nud* , dup expresia lui Pirandello — i-a exercitat întotdeauna magia.

Spre deosebire de ceea ce pare s cread Andre Malraux în *Esquisse dhine psychologie du cinema*, nu Griffith a fost acela care „a inventat” *gros-planul* — folosit, a a cum am v zut, de c tre englezul Smith începînd din 1900 —, dar el a fost efectiv primul care a tiut s fac din gros-plan o uluitoare deschidere asupra sufletului, cum a devenit el mai tîrziu la Eisenstein, Pudovkin i Dreyer. Malraux are îns o formul fericit pentru a caracteriza efectul produs de gros-plan asupra spectatorului de cinema: „*Un actor de teatru este un cap mic într-o sal mare; un actor de cinema, un cap mare într-o sal mic*.” Gros-planul, care azi ne pare atît de natural, a fost socotit, la început, dup cum am mai spus, drept

<sup>1</sup> „Una dintre cele mai mari forte ale cinematografului e&te animismul lui. Pe ecran nu exist natur moart .” (Jean Epstein, *Le Cinematographe vu de VEtna*, p. 13) Filmat în *prim-plan* de pe partea din fa a unei locomotive în plin vitez , panglica inert a unei ine devine un arpe mobil i fantastic (*La Bele humaine — Bestia uman* ).

o îndr zneal a expresiei, cu pu ine anse de a fi în eleas de spectator. Elmer Rice a ironizat cu haz caracterul „neverosimil” al gros-planului; eroii s i din *Voyage Purilia* povestesc, de exemplu: „*Cuibul unui m c leandru, de pe un copac din apropiere, pe care nu-l remarcasem înc , s-a m rit înir-atîta încît ne-am dat înapoi de spaim ... Cînd pas rea i-a mic orat contururile, în dep rtare un miel a luat propor iile unui elefant...*”<sup>1</sup>

Gros-planul (în afar de cazul cînd are numai valoare descriptiv i joac rolul unei m riri explicative) corespunde unei acapar ri a cîmpului con tiin ei, unei tensiuni mentale considerabile, unui mod de gîndire obsesiv. El este rezultatul firesc al *travlingului-înainte*, care deseori nu face decît s înt reasc i s pun în valoare aportul dramatic pe care îl constituie gros-planul însu i. (În cazul imaginii unui obiect, el exprim în general unghiul de vedere al unui personaj i materializeaz vigoarea cu care un sentiment sau o idee se impune spiritului acestui^? de exemplu gros-planul unui coupe-papier cu ajutorul c ruia micul func ionar batjocorit va înjunghia *C eaua (La Chienne)*; sau gros-planul paharului cu lapte, poate otr vit, care o terorizeaz pe eroina din *Suspicion (Suspiciune)*. Dac este vorba de planul unei fee, acesta poate fi, desigur, „obiectul” privirii unui alt personaj în ac iune, dar în general unghiul de vedere este acela al spectatorului, prin intermediul aparatului de filmat. Gros-planul sugereaz atunci existen a la personaj a unei puternice tensiuni mentale: de pild , planurile chipului îndurerat al Laurei de cîte ori ea se cufund în trecut (*Brief-Encounter — Scurt întîlnire*), sau acelea ale Io-

<sup>1</sup> *Voyage Purilia*, p. 29. Iat o anecdot pe care o spune Jean R. Debrix: „*Se proiecta pentru ni te rani dintr-un c tun african un film de igien elementar despre trachom . în mai multe rinduri, realizatorul apelase la gros-plan pentru a ar ta modul cum o musc poate transmite germenii bolii. Cei mai mul i dintre spectatori au protestat, declarînd cu convingere c mu te de o asemenea m rime n-au existat niciodat în ara lor.*”

nei d'Arc, prad torturii morale la care o supun judec torii s i în filmul lui Dreyer. Impresia de stinghereal sau de nelini te poate fi într rit printr-un cadraj „anormal” (ca fragmentul de figur a personajului din *VInnondation — Inunda* iacare se gînde te la crima pe care tocmai a comis-o), sau prin folosirea unui gros-plan mult m rit, care se cheam *plan-detaliu* sau *insert* (ochiul tinerei femei care îl s rut pe ofierul r nit în *A Farrewell. to Arms — Adio, arme j Supremul p cat*; ochiul be ivului din *The lost Week-end — Vacan pierdut* , trezit din somnul s u alcoolic de soneria telefonului; gura eroului din *Och efter skymming kommer mokker — Dup amurg vine noaptea*, cînd, în paroxismul uneia dintre crizele sale, debiteaz cuvinte incoerente).

### Utnghiurile de filmare

Cînd nu sînt direct justificate de o situa ie legat de ac iune, unghiurile excep ionale de filmare pot c p ta o semnifica ie psihologic deosebit . \ *Contra-plonjeul* (subiectul este fotografiat de joTTn sus7 obiectivul fiind sub nivelul normal al privirii) d , în general, o impresie de superioritate, de exaltare i de triumf, pentru c m re te indivizii i tinde s -i glorifice, deta îndu-i pe cer pîn la a-i aureola cu nori/

în *Drumul vie ii*, o vedere în contra-plonjeu asupra b ie ilor c rînd inele simbolizeaz bucuria lor de a munci i victoria pe care au reputat-o asupra lor în ile. Un unghi analog materializeaz puterea capitalistului Lebedev din *Kone Sankt-Petersburga (Sfir itul Sankt-Petersburgului)*, superioritatea moral i geniul militar ale lui *Alexandr Nevski*, noble ea celor trei peoni mexicani condamna i pe nedrept la moarte (*Que viva Mexico — Tr iasc Mexicul*). în sfîr it, *Ultimul dintre oameni*, portar de mare hotel, în uniforma lui str lucitoare, este filmat într-un u or contra-plonjeu pîn în momentul cînd dec -

derea îi este i mai mult accentuat printr-un unghi invers. .

Într-adevăr, **Lplonjeul** (filmare de sus în jos) are tendința să diminueze individul, să-l zdrobească moralmente, aducându-l la nivelul solului, fiind din el un obiect prins în cursa unui determinism de neînvins, o jucărie a fatalității.

Este un bun exemplu al acestui efect în **Bnuiala**: în momentul când tânărul descoperă dovada că unchiul său este un asasin, camera de luat vederi pornește brusc în **travling-inapoi**, apoi urcă în lîmbe, iar unghiul de vedere astfel obținut redă perfect impresia de oroare și deznădejde de care este cuprins eroul. Un exemplu mai bun, fiindcă este și mai natural, găsim în **Roma, città aperta (Roma, ora deschis)**: secvența morții Mariei este filmată dintr-un unghi de vedere normal, dar planul în cursul căruia ea este ucisă de nemici s-a filmat de la etajul superior al unei clădiri; tânărul femeie alergînd pe stradă pare atunci un animal fragil și minuscul în luptă cu un destin implacabil.

Iată, în sfîrșit, extras din **Le Baron de VEcluse (Baronul)**, un joc de scenă care combină cele două unghiuri într-o altă turare semnificativă: Jean Gabin, cu aerul că este foarte sigur de sine, telefonează unui prieten pentru a-i cere bani cu împrumut — este cadrat într-un unghi **contraploneu**; din nefericire, prietenul lipsește și, brusc, sigur că face loc descurajării — un scurt **travling vertical**, de jos în sus, introduce atunci un **ploneu** unghi, foarte evocator; mișcarea camerei de luat vederi traduce în mod foarte sensibil prbușirea psihologică a personajului.

Trebuie să semnalăm cîteva exemple rare de filmări verticale: astfel, în **VArgent (Banii)**, Marcel l'Herbier i-a plasat camera în punctul cel mai înalt al străzii mari a Bursei și a obținut un unghi de vedere destul de original asupra viimei afacerilor; același **ploneu vertical**, dar mult mai expresiv, se găsește în **The Paradine Case (Cazul Paradine)**, în momentul când avocatul acuzatei, distrus de mîrturisirile clienței



fciale, Î i recunoa te incompeten a i p r se te sala tribunalului, într-o t cere de moarte. Prin opozi ie, Rene Glair i-a orientat camera de luat vederi într-un *contra-plonjeu vertical*- destul de îndr zne , care ne îng duie s contempl m lenjeria desuet a unei dansatoare din anii '20 (*Antract*) ; un unghi de vedere mai interesant este acela al eroului din *Vampyr / VEtrange aventure de David Gray* (*Vampir / Strania aventur a lui David GrayJ*, transportat (în vis) într-un sicriu al c rui capac este prev zut cu o ferestruic , sau acela al protagonistului din *Adio arme / Supremul p cat*, transportat pe o targ i v zînd cum defileaz bol ile m n stirii transformate în spital, ca i fe ele care se apleac asupra lui.

Se întîmpl , de asemenea, de i mult mai rar, ca aparatul de filmat s se încline, atît în iurul axei Hrnsversale, cît i In jurul axei optiojg^se ob ine atunci ceea ce numim *cadraje înclinate*, dar aceste efecte pot intra în categoria unghiurilor.

I Dac sînt folosite cu rol subiectiv, redau unghiul de vedere al cuiva care se afl într-o alt pozi ie decît cea vertical . Într-un film din 1924, intitulat *Le Petit Jacques* (*Micul Jacques*), cadrajul înclinat corespundea unghiului privirii unui prizonier culcat, care îl vedea întrînd la ei în celul pe directorul închisorii înso it de un paznic efecte analoge g sim în mai multe filme de Hitchcock i în special la începutul lui *Notorious*, unde imaginea poli istului se înclin în jurul propriei sale axe, pe m sur ce acesta se apropie de eroina întins pe pat.

Cînd semnific o privire obiectiv , procedeul poate c p ta un sens mult mai interesant i mai expresiv: în *Oktiabr* (*Octombrie*), solda ii care trag cu tunul sînt filma i într-un *cadraj u or înclinat* (ei par a fi pe un drum care urc ) i în

<sup>1</sup> „Cinea-Cin6 pour tous" (numerele 8 i 9, din martie 1924) vorbe te despre acest efect al *cadrajului înclinat*, insistînd într-atît asupra originalit ii sale, încît ne putem gindi c este vorba, poate, de utilizarea pentru prima dat a procedeului.

*contra-plonjeu*, iar unghiul de vedere astfel obținut dă o puternică impresie de efort fizic în defor.

Un cadraj înclinat poate mijloci apariția unui *gag*: un astfel de efect tinde să-l facă pe spectator să creadă că Gharlot urcă o coastă foarte abruptă, trăgându-l după el un cărucior supraîncărcat (*Work — Charlot ucenic*).

În sfârșit, și acesta este lucrul cel mai interesant pentru demonstrația noastră, căci, deși tinut poate urmări și materializeze în ochii spectatorilor o impresie resimțită de personaj: în această împrejurare, o irimântare, un dezechilibru moral.

Putem distinge un *noty' ffr. MadaxA — MI hipotiu*. (atribuit unui personaj în acțiune) și un *unghi de vedere obiectiv* (atribuit spectatorului).

*Unghiul de vedere subiectiv*: în clipa când asasinul hotărâște să-l ucidă nepoata, un cadraj înclinat exprimă confuzia omului care va trebui să comită o nouă crimă, pentru a face să dispară acest martor stângenitor (*B nuiala*); când eroina se gândește să se sinucidă, imaginea se înclină și nu revine la normal decât atunci când, odată criza depășită, luminile trenului sub care femeia voia să se arunce s-au stins pe fața ei răcită (*Scurt întilnire*); un efect asemănător exprimă îngrijorarea unui bărbat care se teme să nu fie acuzat de uciderea soției sale (*Strangers on a Train — Străni în tren*) și cea a unei trapeziste în momentul când se aruncă în gol (*Lola Montes*).

~~jffr hiui JP QffforG phile~~ un cadraj înclinat (folosit în permanență) tinde să-l sensibilizeze pe spectator la neliniștea ce se naște din episodul sordid cu doctorul care provoacă avorturi (*Carnet de bal — Un carnet de bal*), sau prezența neliniștitoare a unui vrăjitor care nu se dă înapoi să comită o crimă (*Sorțilege — Farmece*).

Semnalm, în sfârșit, ceea ce se poate numi *jes-draj dezordonat*\* datorită faptului că \_agaratul se clatină în toate sensurile.

*Unghiul de vedere subiectiv*: agitația aparatului de filmat redă unghiul de vedere subiectiv al

personajelor lovite de gloan e (*Potiomkin*); doi oameni împu ca i se clatin i cad pe spate, v - zînd cum peisajul se învîrte te (*La Rose et le R6s6da — Trandafirul i rezeda*); acela i efect sugereaz impresiile unui tîn r soldat r nit de moarte (*Letiat jur avii — Zboar cocorii*).

Unghiul de vedere obiectiv: într-un vechi film burlesc american, aparatul este scuturat violent, pentru a simula un cutremur de p mînt (*Harry în misiune*); vrînd s arate Conven ia zgduit de furtuna pasiunilor politice, Gance leag n camera de luat vederi, ca i cum aceasta ar fi abandonat în voia valurilor dezl n uite (*Napoleon*). De fapt, în cea mai mare parte a filmelor, tangajul i ruliul sînt sugerate prin leg narea aparatului de filmat.

în sfîr it, iat exemple unde unghiul de vedere subiectiv este în oarecare m sur obiectivat. Un plan reprezentînd ni te b rba i care duc cu greu un sicriu este agitat de mi c ri dezordonate: totul se petrece ca i cum aceste mi c ri — care exprim unghiul de vedere al oamenilor trudind sub povar — ar fi fost transferate în unghiul de vedere al spectatorului, planul reprezentînd nu peisajul pe care oamenii îl au sub ochi, ci propria lor imagine; „obiectivarea” astfel ob inut accentueaz participarea sensibil a spectatorului fa de con inutul imaginii (*Pr bu irea casei Usher*); camera, agitat de suflul exploziei, înainteaz spre fiul celui care st pîne te ora ul: unghi de vedere al mul imii încol ite i totodat impresia subiectiv a spectatorului (*Metropolis*).

### Mi c rile de aparat

F r a face distinc ie deocamdat între diferitele tipuri de mi c ri, s încerc m o precizare a diverselor func ii ale acestora, din punctul de vedere al expresiei filmice:

A. *înso irea unui personaj sau a unui obiect în mi care*: camera urm re te dligen a lansat

în galop (*Stagecoach — Diligen a*) sau mi c rile unui ansamblu de balet.

B. *Crearea iluziei de mi care a unui obiect static*: un travling-înainte d impresia c Fort - rea a Zbur toare se urne te pe pista de zbor (*The Best Years of Our Lifes — Cei mai frumo i ani ai vie ii noastre*).

G. *Descrierea unui spa iu sau a unei ac iuni* avînd un con inut material sau dramatic unic i univoc: un travling-înapoi, care descoper treptat balul în aer liber (*Quatorze Juillet — Paisprezece Iulie*); un travling lateral asupra luptelor din uzina de tractoare (*Stalingradskaia bitva — B t lia Stalingradului*) ; un travling lateral, apoi înainte asupra ruinelor Var oviei în timpul insurec iei (*Kanal — Canalul / Ei iubeau via a*).

D. *Definirea rela iilor spa iale între dou elemente ale ac iunii* (între dou personaje sau între un personaj i un obiect): poate exista o simpl rela ie de coexisten în spa iu, dar se poate i introduce o impresie de amenin are sau de pericol, prin intermediul unei mi c ri de aparat; fie mergînd de la un personaj amenin at, fie, cel mai adesea, de la un personaj slab sau dezarmat c tre un personaj care se afl într-o situa ie de superioritate tactic , vede f r a fi v zut etc. (tîn ra fat îi dezv luie lui Gharlot faptul c el este punctul de atrac ie al spectacolului, apoi camera de luat vederi arat cum patronul tocmai îi spioneaz pe amîndoi: *The Circus — Circul*), sau, de la acela i personaj amenin at, c tre un obiect — surs ori simbol al pericolului (doi tineri c s - tori i, ferici i, stau rezema i cu coatele de pasarela unui pachebot: aparatul de filmat se retrage i las s intre în cadru un colac de salvare purtînd numele *Titanic — Cavalcade* <sup>1</sup>. Mi c rile de aparat mai pot stabili o leg tur topografic între dou elemente ale ac iunii: cei doi fugari se cred

<sup>1</sup> Mi c rile de aparat sînt unul dintre procedeele de creare a suspansului, pentru c suscit un sentiment de a teptare (mai mult sau mai pu în îngrijorat ) a ceea ce camera va descoperi la cap tul cursei sale.

pierdu i în mijlocul vegeta iei acvatice, dar un travling vertical ne arat c sînt foarte aproape de mare (*African Queen — Regina african* ).

E.' *Reliefarea dramatic a unui personaj sau a unui obiect*, destinate s joace un rol important în continuarea ac iunii (un travling cadreaz în prim plan chipul lui Harry Lime pe care toat lumea îl crede mort: *The Third Man — Al treilea om* ; aceea i mi care înf i eaz lumina de la care va lua foc coliba orbului: *Genbaku no ko — Copiii din Hiroshima*), sau constituind o imagine- oc (un travling scurt i rapid descoper capul conservat al unui mort: *The most dangerous Game — Jocul cel mai periculos*).

F.<sup>s</sup> *Expresia subiectiv a unghiului de vedere al unui personaj în mi care* (intrarea într-o mizerabil tab r de muncitori agricoli, v zut din camionul noilor sosi i: *The Grapes of Wrath — Fructele miniei*).

G.- *Expresia tensiunii mentale a unui personaj*: unghi de vedere *subiectiv* (travling-înainte foarte rapid, exprimînd spaima unchiului asasin, în momentul cînd observ c nepoata sa poart pe deget inelul care face dovada crimei lui — *B-nuiala* ) i unghi de vedere *obiectiv* (travling-înainte pe figura Laurei, ori de cîte ori aceasta retr ie te un episod din trecut — *Scurt întîlnire*).

Primele trei feluri de func ii sînt pur „descriptive”, adic mi carea camerei de luat vederi are valoare nu prin ea îns i, ci doar prin ceea ce permite s i se arate spectatorului (aceast mi care este pur virtual în cazurile *A* i *B* i ar putea fi înlocuit printr-o serie de planuri separate în cazul *C*). Ultimele patru tipuri au, dimpotriv , o valoare „dramatic ”, adic mi carea are semnifica ie prin ea îns i i urm re te s exprime, subliniindu-1, un element material sau psihologic chemat s joace un rol decisiv în desf urarea ac iunii.

Al turi de aceste dou func ii: *descriptiv* i *dramatic* , se poate defini i o a treia, pus în

eviden de filmele lui Alain Resnais i Jean-Lue Godard i care ar putea fi calificate drept *func ie ritmic* . în *A bout de souffle* (*Cu suflul la gur* ), camera de luat vederi mereu în mi care creeaz un fel de dinamizare a spa iului care în loc s r mîn cadru rigid, devine fluid i viu: personajele au aici aerul de a fi purtate într-un balet (s-ar putea vorbi aproape de o *func ie coregrafic* a camerei de luat vederi, în m sura în care ea este cea care *danseaz* )| pe de alt parte, mi c rile neîncetate ale aparatului, modificînd în fiecare clip unghiul de vedere al spectatorului asupra scenei, joac un rol întrucîtva analog celui al montajului i sfîr esc prin a conferi filmului un ritm propriu, care este unul dintre elementele esen iale ale stilului acestuia <sup>1</sup> .

La Resnais, în *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, dragostea mea*), *VAnnee derniere Marienbad* (*Anul trecut la Marienbad*), ca i în scurt metraje, mi c rile de aparat (*travlingul-înainte* mai ales) n-au, la drept vorbind (sau cel pu in nu în mod esen ial), un rol descriptiv, ci o *func ie de penetra ie*, fie în universul unui pictor (*Van Gogh*), fie în amintire, în tainele memoriei: *Nuit et Brouillard* (*Noapte i cea* ), travlingurile de laîNevers în *Hiroshima...*; prin caracterul s u irealist i cvasioniric (foarte asem n tor cu mi c rile pe care le facem în vise), travlingul completeaz i înt re te rolul (analog, pe alte planuri) al muzicii i al comentariului vorbit *la prezent*; în sfîr it, mi c rile de aparat au valoare cîteod dat doar prin frumuse ea lor pur , prin prezen a vie i înv luitoare pe care o confer lumii materiale i prin intensitatea irezistibil a desf ur rii lor lente i lungi (travlingurile de pe str zile Hiroshimei).

Se poate spune c exist o *func ie magic* a mi c rilor de aparat, care corespunde, pe plan

<sup>1</sup> Dar s nu uit m c de mult vreme lui Ophiils îi pl ceau mi c rile înv luitoare ale unei camere-„feline”, într-o hor neîncetat în jurul personajelor (*Madame de... — Doamna de...*).

senzorial (senzual), efectelor pe plan intelectual (cerebral) ale montajului rapid.

Se pot distinge trei feluri de mișcări de aparat:

*travling, panoramic* și *traietorie*.

/jr^TwU^uT^const într-o deplasare a aparatului în timpuTcreia unghiul dintre axul optic al aparatului și traiectoria deplasării rămâne constant.

*Travlingul vertical* este destul de rar și nu are, cel puțin adesea, același rol decât s-a văzut la un personaj în mișcare, astfel, în *Biso amaro* (Orez amar), aparatul o urmează pe „mondina” \* escaladând efodajul din vârful căruia aceasta se va arunca, iar în *Bt lia Stalingrodului*, asaltul infanteriei sovietice pe scara unei case în ruină constituie obiectul unei mișcări identice. Trebuie să menționăm și un celebru *travling vertical* din *Citizen Kane* (*Cetăeanul liane*): camera de luat vederi ridicându-se spre bolt în momentul când Susan cântă, îndepărtarea progresiv dezbucărită cu cruzime lipsa de voce a cântăreței; apoi aparatul cuprinde în cadru doi masculini care exprimă printr-un gest fârfă echivoc prea puțin admirabil pe care le-o inspiră talentul soției lui Kane.

Mai interesante (și mai rare) sînt *travlingurile* verticale la care axul optic al camerei nu mai este orizontal, ci el însuși vertical. În cazul *travlingului* înainte, camera pare decise coboare în câdere liberă, pentru a exprima unghiul de vedere subiectiv al unui personaj care se prăbușește în gol: un om care cade din vârful farului (*Gardiens de phare — Paznici de far*), o trapezistă în timpul unui salt mortal (*Lola Montes*). Iată și un caz când o mișcare asemănătoare (dar numai virtual) exprimă un conținut mental: un bătrîn, copleșit de mizerie se gîndește la sinucidere și, cum privește pe fereastră, un *travling*-înainte, în plonjeu foarte rapid, arată în prim-plan caldarîmul străzii (*Umberto D*).

*Travlingul-înapoi* (de jos în sus) este asimilabil efectului de *plonjeu*, exprimînd prăbușirea morală a personajului: un adolescent se repede în întâmpinarea logodnicei sale, dar fratele lui, rămas în capătul scării, îl vestește că aceasta a murit și un *travling* foarte rapid pare că-l strivește pe băiat la pămînt (*Domnul kotorom ia jîvu — Casa în care locuiesc*); totuși, o mișcare analogă poate avea, într-un alt context, un efect de exaltare: după ce a evadat, eroul din *Sudiba celoveka* (*Soarta unui om*) stă întins într-un lan, iar

\* *Plivitoare* în orez (în itălit. în text — *n. tr.*).

aparatur de filmat, ridicându-se deasupra lui, lasă să se prindă în cadru, pu în câte pu în, o nemărginită întindere de griu unduind în vînt; se creează astfel o adîncă impresie de plenitudine și de fericire cu participarea frumoasă a naturii.

*Travlingul lateral* are cel mai adesea un rol descriptiv în *Vesillie retiala* (Toată lumea ride, clint în Hanseaz), aparatul străbate o plajă supraîncălzită cu vilegiaturi și descoperă scene foarte hazlii, pe cînd în secvența de început din *Canalul / Ei iubesc viaa*, camera îi însoțește foarte lung (timp de trei minute și jumătate) pe insurgenții care, printre ruine, se îndreaptă spre noua lor poziție.

*Travlingul-înapoi* poate avea mai multe sensuri:

1. *Concluzie*: la sfîrșitul filmului *The Set-up* (Un meci aranjat), aparatul se retrage pornind de la grupul care-l înconjură pe boxerul rînit și pe soția sa și se oprește în plan general;

2. *îndepărtare în spațiu*: marinarul infirm este vizitat de cei doi tovarăși de repatriere, din taxiul care îi duce, după ce și-au lăsat camaradul în fața casei lui (*Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*);

3. *însoțirea unui personaj care înaintează* și cîruia, din punct de vedere dramatic, este foarte important ca fața să-i rămîie toată vremea în cadru; astfel, la sfîrșitul filmului *Les Porles de la nuit* (*Porțile nopții*), un *travling-înapoi* permite să se prezente în prim plan chipul lui Diego, îndurerat de sfîrșitul tragic al dragostei sale;

4. *Detaliu psihologic*: a se vedea frumosul efect final din *I Vitelloni* (serie de *travlinguri-înapoi* pornind de la personajele adormite), simbolizînd smulgerea tîmberului Moraldo din împotmolirea morală care era viața lui de parazit steril;

5. *Impresie de singurătate, descurajare, nepuțință, moarte*: *travlingul* final din *Hon dansade en sommar* (*N-a dansat decît o vară*) pe tîmberul disperat din cauza morții fetei pe care o iubea; cel din *Les Parents terribles* (*Părinții teribili*), sugerînd plecarea „rulotei” spre noi aventuri; cel din *Une si jolie petite plage* (*O plajă atît de drăguță și mică*) pe cele două personaje înghețate



treptat de întinderea de de ert a plajei, sem nind cu imaginea mizeriei lor morale; cel din *Der blaue Engel* (*îngerul albastru*) pe b trînul profesor mort de desperare i de ru îne, la catedra pe care o p r sise într-o clip de nebulie; sau, mai departe, tulbur torul travling-înapoi pe rîul stropit de ploaie din *Une Partie de campagne* (*O plimbare la ar*), mi care ce, prin lungimea ei insistent i triste ea con inutilui, exprim , pîn la angoa , nostalgia unei fericiri imposibile.

în sfir it, trebuie s studiem ceva mai pe larg *Jjuudiasul-înainte*, care este o mi care cu mult mai interesant , f r îndoial pentru c este cea mai fireasc ; ea corespunde într-adev r, unghiului de vedere al unui personaj care înainteaz sau proiect rii privirilor spre un centru de interes.

Reamintim mai întîi, pentru a se re îne, travlingul-înainte justificat prin folosirea *subiectiv* a camerei de luat vederi (*Doamna din lac*). Am v zut c poate fi vorba, de asemenea, în mod excep ional, de unghiul de vedere al unui animal (un taur în *Vechi i nou*), sau chiar al unui obiect (un bulg re de z pad , în *Napoleon*). Acestea fiind spuse, iat diferite func ii expresive ale *travlingului-înainte*:

*introducere*: mi carea ne face s p trundem în lumea unde se va desf ura ac iunea — de exemplu, lungul travling-înainte pe drumul de pe malul Padului, în timpul prezent rii genericului din *Obsesie*, sau începutul filmului *Un meci aranjat*, unde camera de luat vederi, plecînd de la un plan general, restrînge cadrul la boxerul adormit în camera de hotel;

2) *Descrierea unui spa iu material*: fuga i-nelor v zute din fa a locomotivei (*Bestia uman*), peisajul v zut din tramvaiul care coboar prin p dure pîn în marele ora (*Sunrise — Aurora*), sau travlingul lung din tran eea plin cu solda i care a teapt semnalul de atac (*Paths of Glory — C r rile gloriei*);

3. *Reliefarea unui element dramatic important* pentru continuarea ac iunii (luminarea de la care

va lua foc cabana — *Copiii din Hiroshima*), s u care explic un fapt abia petrecut (travlingul lung fixind, pe sania aruncat în foc, cuvântul „*Rosebud*” („Boboc de trandafir”), a c rui semnifica ie a fost c utat zadarnic de-a lungul filmului *Cet eanul Kane*);

4\* -<sup>^</sup>*Trecerea spre interiorizare*, a<sup>^</sup>ic introducerea reprezent rii obiective a visului (pu tiul se vede în vis prinzându-l pe *Crin blanc* — *Coam alb* ), a amintirii (be ivul care retr ie te momente ale dec derii sale — *Vacan pierdut* ), a halucina iei (revolu ionarul irlandez r nit care se crede iar i în închisoare: *Odd Man out* — *Fugarul*);

5. În sfir it, i func ia aceasta este, f r îndoial , cea mai interesant , travlingul-înainte *exprim , obiectiveaz , materializeaz tensiunea mental* (impresie, sentiment, dorin , idei violente i subite) *a unui personaj*. Se pot distinge trei utiliz ri diferite ale mi c rii în această perspectiv :

(Qhr în primul rînd, un rol pe care l-a numi *obiectiv*, deoarece nu adopt unghiul de vedere al personajului, ci pe acela, virtual, al spectatului\*)~Avînd un travling foarte rapid fixeaz chipul îngrozit al ranului bogat Bonfiglio, în clipa cînd acesta îl vede, în fa a casei sale, cu o pu c în mîn , pe ciobanul pe care îl trimisese la închisoare dup ce-i furase vitele (*Non c'e pace tra gli ulivi* — *Nu-i pace sub m slini*); acela i efect, într-un film mut, aduce în gros-plan gura unei femei care strig dup ajutor (*Pisica i canarul*); un comisar încearc s - i aminteasc în leg tur cu care crim a mai fost vorba de ig rile Ariston: trei scurte travlinguri-înainte spre fa a lui, întrerupte de t ieturi, par s corespund progreselor amintirii (*Eine Stadt sucht ein n Mdrder* — *M / Un ora caut un criminal*) ;

— pe de alt parte, un rol *subiectiv*; altfel spus, camera se substituie cu exact ita TiTprivirii personajului ale c rui procese mentale trebuie s fie exprimate. Dacă personajul înainteaz , vom avea de-a face cu un a a-numit *travling „realist”* : în

**B nuiala**, un *travling-inainte* ofer unghiul de vedere al tinerei fete care, tiindu-se în pericol, scruteaz fa a ostil a unchiului ei, în timp ce înainteaz spre el (impresia de nelini te este i mai mult înt rit de un efect de *contra-plonjeu* în detrimentul fetei, unchiul aflîndu-se la cap tul peronului);

în fine, a numi „*subiectiv*”, „*non-realist*” un travling care — în timp ce personajul-subiect r mîne imobil — va exprima întrucîtva „proiec ia” privirii, a aten iei i a tensiunii mentale a acestuia spre un obiect a c rui percep ie îmbrac pentru erou o considerabil importan dramatic , puînd merge pîn la o problem de via i de moartafc Aceast utilizare a camerei de luat vederi ne-a oferit cîteva dintre efectele cele mai admirabil expresive ale limbajului cinematografic: astfel, în celebrul *Blackmail* (*antaj*) al lui Hitchcock, un travling extrem de rapid încadrînd în *gros-plan* fa a unui mort, exprim revela ia instantanee a poli istului c asasinul nu e altul decît propria sa logodnic , a c rei m nu , uitat în înc pere, tocmai a g sit-o; în *Paisprezece Iulie*, Anna, descump nit de moartea brusc a mamei sale, se repede la fereastr i îl cheam pe prietenul ei, Jean, care locuie te vizavi: materializînd atunci chemarea disperat a fetei, aparatul de filmat traverseaz strada i arat în prim plan patul gol din camera b iatului; în clipa cînd eroina din *The Rains came* (*Vin ploile*) în elege cu groaz c a b ut din paharul unui bolnav de febr tifoid , aparatul face un uria salt înainte, care aduce în gros-plan paharul fatal sclipind în penumbr .

**Panorafîicul** Xonst dintr-o rota ie a camerei de luat vederi în jurul axului s u vertical sau orizontal (transversal) f r deplasarea aparatului^ Dup ce am reamintit, pentru a se re ine, c panoramicul este deseori justificat de necesitatea urm ririi unui personaj sau a unui vehicul care

se deplasează, a distinge trei tipuri principale ale acestei mișcări de aparat:

-Ar-panoramicele pur *descriptive*, al căror scop este explorarea unui spațiu: ele au deseori un rol introductiv sau concluzia (de pild panoramicele ^supra cartierului Stalingrad din Paris, la începutul și la sfârșitul filmului *Porțile nopții*), sau evocă privirea unui personaj ce face un tur de orizont! (în care caz ele încep sau sfârșesc pe figura martorului: învătura privind ruinele orașului în *Copiii din Hiroshima*, prizonierul repatriat, în fața ruinelor casei sale în *II Bandito — Banditul*) ;

<4 {panoramicele „expresive” se bazează pe un fel de trucaj, pe o utilizare non-realistă a camerei de luat vederi, care e destinat să sugereze o impresie sau o idee;) de exemplu, panoramicele filmate materializînd beia bîtrînului la nunta fiicei sale (*Ultimul dintre oameni*), amețala dansatorilor (*Drumul vieții*), sau panica mulțimii după comiterea unei crime (*Episode — Episod*); ori mișcările de aparat pe care le găsim în *ine-tele bine*, scurt metraj olandez consacrat reconstrucției Rotterdamului: panoramice verticale de imobile, de sus în jos, foarte rapide, dau spectatoului impresia că vedem aceste edificii crescînd ca ciupercile;

— *panoramicele* pe care le-am numi „dramatice” sînt mult mai interesante, pentru că joacă un rol direct în povestire. Scopul lor este să stabilească relații spațiale, fie între un individ care privește scena sau obiectul care sînt privite — fie între unul sau mai mulți indivizi pe de o parte, sau unul sau mai multe personaje care îi observă pe de altă parte: în cazul acesta, mișcarea aduce o impresie de amenințare, de ostilitate, de superioritate tactică (să vezi fîr sîfii vîzut, de exemplu) din partea celui sau celor către care se îndreaptă camera în al doilea rînd. ^/tn afară de exemplul *Cercului*, citat la începutul acestui capitol, găsim un altul, celebru, în *Diligența* : camera de luat vederi, a ezat pe vîrfurile unei creste stîlcoase, după ce a urmărit diligența care p -

trunde în vale, se îndreaptă brusc Spre un grup de indieni din apropiere, care se pregătesc pentru ambuscadă. Un procedeu analog apare în **B-nuiala**, unde cei doi poliști și gubornicul sunt prisiși de aparat, care îl cadrează pe omul cutat de aceștia care îi prinde după ce le-a scăpat; în amândouă exemplele, un efect de plonjeu pare să mearse neputin a diligenței pe de-o parte, a poliștilor pe de alta.

În sfârșit (Irazipriaj) combinație nedeterminată de travling panoramic, efectuat la nevoie cu ajutorul unei macarale, este o mișcare destul de rară în general prea puțin naturală pentru a se integra perfect în povestire, dacă rămâne doar descriptiv. Este cazul unei traiectorii, din **Caccia tragica (Vin toare tragic)**: camera îl însoțește pe Michele a cărui logodnică a fost răpită de bandiți, apoi se ridică, descoperă în plan general cooperativa unde tocmai s-a dat alarma și coboară pentru a-i cadra în prim plan pe Michele și pe director.

Plasată la începutul unui film, traiectoria are deseori rolul de a-l introduce pe spectator în universul descris cu mai mult sau mai puțin insistență (vezi genericele din **Le Diable au corps — Diavolul în corp**, din **li Cristo proibito — Ilristos interzis**, sau din **Fugarul**, suprainpresionate peste peisajele unde se va petrece acțiunea, vizuate din avion).

Dar trebuie citate câteva **traiectorii** a căror putere de expresie merită să fie semnalată. A aminti-o mai întâi pe aceea, celebră, din **Notorious** de Hitchcock: camera de luat vederi, plecând din **planul general în plonjeu** al unui vestibul, coboară, învârtindu-se, pentru a ajunge la **gros-planul** unei chei pe care eroina o înmâină în careia mișcarea de aparat îi subliniază importanța deosebită în acțiune. **Le Crime de M. Lange (Crima domnului Lange)** conține o traiectorie care a făcut senzație la timpul ei: aparatul de filmat, plasat în exteriorul casei, ni-l arată pe Lange care apucă un revolver, apoi îl urmărește când traversează atelierul tipografic, când coboară scara și iese în curtea imobilului, pentru a-l întâlni acolo și a-l răpune pe

mir avul Balala, cel „reînviat” cu singurul el de a pune mâna pe beneficiile cooperativei. Aici lunga mi care de aparat exprim cu putere mersul irezistibil al evenimentelor, voină lucidă și decisivă a lui Lange de a face el însuși dreptate. Această *trajectorie* conține o mi care neobișnuită care a devenit celebră: camera de luat vederi, prindându-l un moment pe Lange, ce strbate curtea, panoramează în direcție opusă, pentru a-l prinde din nou în cadru, când ajunge în fața lui Batala; întrebându-l cu privire la acest efect special, Renoir mi-a răspuns că era destinat „a reaminti cadrul acțiunii”. *Cazul Paradine* conține o *trajectorie* foarte spectaculoasă în secvența tribunalului: aparatul se învârtete în jurul tinerei — care, învinuită de asasinarea soarelui său, adepți pe banca acuzaților — spre a-l filma în același timp pe valetul victimei, care strbate sala pentru a veni la bara martorilor; mi se pare că, în fapt, de a-i fi permis un lung moment pe cei doi protagoniști în același cadru, putem descoperi — în afară de grija de a pune în prim plan chipul tinerei femei, pe care se poate citi o expresie de îngrijorare atentă — dorința lui Hitchcock de a sugera existența între cei doi a unei relații încă nedefinite (dar pe care acțiunea filmului o va scoate în evidență) și de a face să se simtă felul cum ei sînt legați unul de altul în această aventură. Găsim o mi care aproape similară în *Hamlet*, în momentul cînd actorii ambulanți joacă piesa care îl va demasca pe regele-asasin: camera de luat vederi, răsfrîngînd îndreptat mereu spre actori, efectuează cîteva mișcări semicirculare, de du-te vino, în jurul sîlilor și dezvoltă lăuzile de fiecare dată, în prim plan, elemente dramatice noi: spaima crescînd a regelui, aerele drăcești de triumf ale lui Hamlet, curiozitatea din ce în ce mai vie a lui Horatio și a celorlalți din asistență față de comportamentul regelui.

De asemenea, un foarte frumos efect apare în *Aurora*, în momentul cînd bărbatul se duce, noaptea, să o întâlnească pe străina de care s-a îndrăgostit: mai întîi aparatul îl însoțește îndelung, apoi îl prinde înaintînd cu repeziciune peste cîmpia scldată de lună, o va descoperi pe femeia care așteaptă, înainte ca bărbatul să fi ajuns la ea; lungimea și complicația îndrăznei a mișcărilor subliniază importanța acestei întîlniri, unde se va hotărî moartea tinerei soții, iar graba aparatului de filmat traduce nerăbdarea bărbatului de a o reîntîlni pe cea pe care o iubește. În sfîrșit, a reaminti o *trajectorie* pe care o găsim în *Testamentul doctorului Mabuse*, în secvența inițială, care este una dintre cele mai extraordinare din istoria cinematografului: scena se petrece într-un fel de opron încărcat cu lucrurile cele mai diferite, în timp ce dintr-un local învecinat ajunge vacarmul asurzitor al unei mașini pe care ne-o închipuim diabolică; camera de luat

vederi înainteaz încet, explorînd decorul, detaliînd obiectele îngrămădite, cotrobîind prin unghere, apoi brusc, cu o mișcare scurtă și rapidă, dezvoltîndu-se în spațiile unei lăzii, un bărbat la pîndă, pe acruia figură se citește spaima: Fritz Lang a transferat, deci, cu îndrăzneală pe seama „spectatorului-cameră”, în același timp surpriza bărbatului de a se vedea descoperit (virtual, de către aparat) și neliniștea (reală) la gîndul că l-ar putea găsi și cei de care încearcă să se ascundă, în *Doamna de...* găsim un efect și mai elaborat: o mișcare lungă de aparat cu o înfrumusețare de spații diferite și de temporalitate succesive (prin *înfrumusețare*), continuitatea dramatică fiind asigurată prin dialog.

Aceste mișcări complexe și subtile ale aparatului pot fi foarte frumoase cînd sînt, ca în exemplele precedente, pline de semnificație. Dacă sînt doar o demonstrație de virtuozitate, n-au decît o valoare anecdotică: este cazul, de exemplu, al surprinzătoarei mișcări de aparat ce deschide filmul *Toată lumea rîde, etînd și dansează* și care, fiind îndoielnic, este cea mai lungă din istoria cinematografului: aparatul se învîrtește în toate sensurile, timp de patru minute, pentru a-l urmări pe personajul cu vocea de aur care îi mînuiește turma. Cel mai celebru exemplu de virtuozitate gratuită este neîndoielnic acela din *Ia Kuba (Eu sînt Cuba)*: aparatul (mînuiește de regretatul Serghei Urusevski) iese dintr-o încăpere pe fereastră, coboară de-a lungul clădirii, se scufundă într-o piscină printre înotători și apare pe terasa vecin, într-o mișcare neîntreruptă de cîteva minute.

Această analiză a rolului creator al *camerei* este urmarea logică a capitolului precedent și constituie un studiu practic al imaginii în eleas ca element de bază al limbajului cinematografic. Ea scoate în relief evoluția progresivă a imaginii de la *statică* la *dinamică*. Etapele succesive ale descoperirii procedeelelor filmice de expresie corespund, desigur, unei eliberări tot mai extinse de obstacolele opticii teatrale și instaurării unei viziuni din ce în ce mai specific cinematografice.

Se poate vorbi, în același timp, de o *structură plastică a imaginii*, — concept static, în măsura în care imaginea se înrudește, la început, cu un

tablou sau cu o gravur — i de o *structur dinamic* / pentru c asist m la o dinamizare progresiv a procedeelor de filmare: *unghiuri* neobi nuite, *gros-planuri*, *mi c ri de aparat*, *profundizime a cimpului* (asupra c rora vom reveni).

Dar nu vom obosi s subliniem faptul c ecranul define te un spa iu privilegiat, al c rui cadru trebuie s r mîn pur virtual i care trebuie s fie o deschidere asupra realit ii i nu o închisoare dreptunghiular : spectatorul nu trebuie s uite niciodat c restul realit ii continu s existe undeva i c poate în orice moment s intre în cimpul camerei de luat vederi; imobilismul i rigiditatea compozi iei interne a imaginii sînt, deci, du mani periculo i ai osmozei dialectice care trebuie s existe între aceasta i totalitatea universului dramatic.

în sfîr it, s nu uit m c imaginea nu poate fi luat în considera ie *in sine*, ci c ea î i are locul, în mod obligatoriu, într-o continuitate: ajungem astfel la no iunea foarte important de *montaj*, care va face, mai departe, obiectul unei lungi analize

<sup>1</sup> S-ar putea defini o pozi ie *neutr* a diferitelor elemente ale limbajului filmic, între *descriptiv* i *expresiv*, între *obiectiv* i *subiectiv*. Planul de durat medie (aproximativ zece secunde) n-are în sine vreo valoare semnificativ deosebit (independent de con inutul s u): dincoace de acest durat medie [*planul scurt, flash-ul*] i dincolo de ea (*planul lung*), adaug , dup cum am v zut, o tonalitate nou con inutului figurativ al imaginii. Planul filmat la distan medie (de exemplu *planul american*) are, de asemenea, o valoare neutr : dincoace de acest distan (*gros-planul, insertul*) i dincolo de ea (*planul general*), el cap t o valoare expresiv suplimentar . La fel, în ceea ce prive te mobilitatea aparatului, putem admite c mi c rile lente sînt pur descriptive: din contra, dincoace de acest lentoare (*planul fixi* i dincolo de ea (*mi c rile rapide*), comportamentul *camerei* introduce o dramatizare nou . Altfel spus, cînd aparatul ofer un alt punct de vedere asupra lumii decît acela pe care îl avem în mod obi nuit ( i numai atunci), ia na tere cu adev rat *limbajul filmic* propriu-zis.



## ELEMENTELE FILMICE NESPECIFICE

În acest capitol sînt analizate un anumit număr de elemente materiale care participă la crearea imaginii și a universului filmic, așa cum apar acestea pe ecran.

Se spune că respectivele elemente sînt *nespecifice* pentru că ele nu apar în propriu-zis artei cinematografice, ci sînt folosite de alte arte (*teatru, pictură*).

### Iluminatul

Constituie un factor hotărîtor în crearea expresivității imaginii. Totuși, importanța îi este contestată, deoarece el contribuie mai ales la crearea „atmosferei” — element greu de supus analizei — rolul lui nu e vădit în ochii spectatorului neavizat; pe de altă parte, în majoritatea filmelor actuale, se manifestă o grijă deosebită pentru respectarea veridicității în ceea ce privește iluminatul, iar o concepție sănătoasă asupra realismului tinde să elimine folosirea lui exagerată și melodramatică.

Mărezum la un cuvînt despre *iluminarea*, prin definiție *naturală*, cel puțin în teorie, a scenelor turnate în „exterioare”: spun „în teorie”, pentru că cea mai mare parte a scenelor de zi sînt filmate

cu ajutorul proiectoarelor sau al ecranelor reflectorizante. Trebuie notat îndeosebi caracterul absolut anti-natural al scenelor de noapte: ele sînt deseori strălucitor iluminate chiar dacă realitatea nu comportă nici o sursă luminoasă. Astfel, în *Touchez pas au grisbi* (Nu pune mîna pe gologani), de exemplu, bătlia nocturn între cele două bande rivale este puternic luminat, cu toate că se petrece în plin cîmp. Acest non-realism are, desigur, motive tehnice imperioase (este absolut necesar ca pelicula să fie impresionată — și nu numai astfel că noile pelicule ultrasensibile permit turnarea scenelor de noapte în condiții mult mai realiste), dar mai este justificat și prin dorința de a se obține un bun contrast fotografic, de a se modela negrul și albul în efecte savante; fotogenia luminii este o sursă fecundă și legitimă a prestigiului artistic al unui film și, în definitiv, un iluminat artificial este preferabil, vorbind din punct de vedere estetic, unui iluminat verosimil, dar deficient.

Operatorul dispune de cea mai mare libertate de creație în cazul iluminatului scenelor de interior. Genul acesta de iluminat nefiind dictat de legi naturale (vreau să spun: supuse determinismului naturii), nici o limită de verosimilitate nu vine, practic, să contracareze imaginația creatorului. „JjmuB&tyl, scrie Ernest Lindgren, *serve te la definirea și modelarea contururilor și a planurilor obiectelor, la crearea impresiei de profunzime spațială, la realizarea unei atmosfere emoționale și chiar a unor efecte dramatice.rjy*

La început, și atîta timp cît filmele au fost turnate în aer liber sau în studiouri cu pereți de sticlă, posibilitățile expresive ale iluminatului artificial au fost cu totul necunoscute. Cînd acesta a început să fie folosit, către 1910, în Franța, în Danemarca și în Statele Unite, totul se baza aproape numai pe considerații de verosimilitate materială. Se pare că de la *The Cheat* (Stigmatizată, 1915) trebuie datat adevărata descoperire a

<sup>1</sup> *The art of the film*, p. 129.

efectelor psihologice i dramatice ale iluminatului: în această dram sumbr , a pasiunii i geloziei, luminile violente, lefuind umbrele, intervin ca un factor de dramatizare.

Totu i, în coala german <sup>1</sup> trebuie c utat originea unei indiscutabile magii a luminii, a c rei tradi ie se men ine înc în zilele noastre, în special în cinematograful american, unde a fost adus de realizatorii de origine germanic , precum Fritz Lang, Sternberg sau Siodmak i de numero i operatori. Lotte Eisner semnaleaz influen a considerabil a celebrului om de teatru german Max Reinhardt asupra tinerei cinematografii de peste Rin i insist în leg tur cu existen a unei lungi tradi ii germanice: „*Sufletul faustic al nordicului se las prad spa iilor ce oase, în timp ce Reinhardt î i f ure te lumea magic prin intermediul luminii, întunericul servind numai ca element de contrast. în aceasta const dubla motenire a filmului german.*” <sup>2</sup> O oper ca *Sylvester (Noaptea Anului nou)* (1923) constituie apogeul acestui „*stimmung*”<sup>il</sup> al clar-obscurului, atât de caracteristic perioadei filmului mut din Germania: Lotte Eisner noteaz c scenaristul Carl Mayer indicase foarte precis, pentru fiecare plan, luminile în m sur s creeze atmosfera; ac iunea se desf oar în întregime noaptea, în sala afumat i destul de zgârcit luminat a unei taverne populare: unitatea de timp (cîteva ore), de loc (aproape complet : taverna, locuin a patronilor, cîteva exterioare de strad , cu ferestrele puternic luminate ale unui mare hotel), de ac iune, de tonalitate fizic (noaptea) i psihologic (pesimism, fatalitate) face din acest film o remarcabil reuit de „punere în scen a ambian ei”.

Aceast caracteristic o reg sim într-o mare parte a produc iei americane. F r s mai vorbim

<sup>1</sup> *Expresionismul i Kammerspiel- ul se caracterizeaz , prin „folosirea expresiv a luminii”* (a se vedea G. Sadoul, *Histoire du cinema mondial*).

<sup>2</sup> *VEcran demoniaque*, p. 32.

de Ford și de Lang de dinaintea de război, toată coala contemporană a „filmului negru” și a „filmului realist” (inaugurat simultan, în 1941, prin *Maltese Falcon* — *oimul blestemat* și *Ceteanul Kane*, dar al cărei adevărat început datează din anii 1944—45) este obsedat de problemele iluminatului, pe care le rezolvă într-o manieră „expresionistă”. Pesimismul profund (cel puțin în filmele care se vor lucida și conștient) determină cinematograful american să aleagă circumstanțe și decoruri cu tonalitate tragică: astfel, noaptea, în afară de simbolismul său, îi lasă operatorului și o libertate totală în privința compunerii luminilor. Un caz tipic este acela din *Crossfire* (*Focuri încrucișate*), film ce se desfășoară în întregime noaptea și unde lumini supra-voltate dezumanizează chipurile și ciopîresc suprafețele în pete strălucitoare sau întunecate: folosirea brutală a luminii contribuie din plin la crearea impresiei de constrângere sufocantă care impregnează drama. La fel, un film ca *The Killers* (*Ucișorii*), unde luminile participă direct la violența acțiunii, printr-un fel de brutalizare a ființelor și a lucrurilor, caracterizează stilul „germanic” pe care îl găsim nu numai la Welles, Huston, Dmytryk și Siodmak, dar și la Dassin, Robson, Kazan și Wilder. Nici Europa n-a scăpat de această influență, și un film ca *Al treilea om* oferă un astfel de exemplu, împins până la caricatură involuntară, în timp ce, în Germania, Staudte regăsea cu ușurință în *Die Morder sind unferuns* (*Asasinii printre noi*) marea tradiție a *clar-obscurului*.

Utilizarea surselor luminoase nefirești sau excepționale poate crea cele mai diferite efecte. Un exemplu concludent îl constituie secvența de început din *Ceteanul Kane*, în momentul cînd sala de proiectie în care discută redactorii jurnalului de actualitate nu este luminată decît de raza care vine dinspre cabina operatorului: capul redactorului este ascuns cu totul în întuneric, în timp ce colaboratorii sînt luminați violent; apoi, într-un

lat plan, toate siluetele se deta eaz pe ecran ca tot atâtea umbre chineze ti.

Folosirea umbrelor mi c toare a fost, desigur, o mod introdus de expresionism. Umbrele pot avea o semnifica ie eliptic i constituie un puternic factor de nelini te, prin necunoscutul amenin tor pe care îl las s se întrevad : astfel apar silueta asasinului din *Scarface*, înaintînd spre victima neputincioas , sau umbra din *M / Un ora caut un criminal*, profilîndu-se pe afi ul care anun recompensa pus pe capul s u. Dar umbrele mai pot îmbr ca i o valoare simbolic , iar acest aspect este mult mai interesant: astfel, umbra lui Napoleon triumf tor se deta eaz pe o hart a Europei (*Contesa Walewska*), în timp ce aceea a lui Kane a ternut pe chipul Susanei simbolizeaz neputin a tinerei femei de a rezista voin ei tiranicului s u so . în sfîr it, un cuvînt despre folosirea surselor luminoase mobile, care permit producerea unor efecte deosebit de puternice: în *The Wind (Vintul)* de Sjostrom, o lamp agitat f r încetare de furtun transmite obiectelor o via fantomatic i ilumineaz cu fulger ri sinistre fa a terorizat a Lillianeî Gish; un procedeu identic, dar voit, se întîlne te în *Le Corbeau (Corbul / Scrisori anonime)*, i efectul ob inut constituie o demonstra ie practic asupra relativit ii adev rului; în *Anna Karenina* i în *Scurt intilnire*, reflexele luminilor unui tren pe chipul celor dou femei gata s se sinucid sugereaz admirabil lupta tragic între lehamitea de via i dorin a de a tr i.

Trebuie subliniat îns aici reac ia *antiexpresionist* manifestat în materie de iluminat de neo-realismul italian; începînd din anii '44—'45, filmele italiene au pus din nou la loc de cînst iluminatul plat i cu pu ine contraste, în stilul „jurnalului de actualit i”, i i-au manifestat refuzul fa de orice dramatizare artificial a luminii.

La sfîr itul acestui capitol, se pare c am puteft l rgi întrucîtva subiectul nostru, evocînd credine vechi de cînd lumea. Oare rolul diabolic i misterios al umbrelor nu se bazeaz pe neli ntea ancestral a oamenilor în fa a întunericului? Ecranul pare s dea din nou via tuturor miturilor milenare despre lupta omului împotriva tenebrelor i a misterelor lor, despre venica înfruntare dintre bine i r u. Pe de alt parte, predilecia realizatorilor pentru iluminatul violent i umbrele adinei nu izvor te oare din faptul c se re-crează pe ecran înse i condi iile i ambiana spectacolului cinematografic: întuneric, fascina ie a luminii, univers închis i protector, acel climat minunat i copil resc pe care îl constituie cadrul, prin esen regresiv (adic îndreptat spre interiorizare i contempla ie), al hipnozei filmice?

## Costumele

.Fac parte, în aceea i m sur ca i iluminatul sau dialogurile, din arsenalul mijloacelor filmice de expresie. Folosirea lor de c tre cinematograful nu este fundamental deosebit de aceea din teatru, cu toate c ele sînt în general mai realiste i mai pu în simbolice pe ecran decît pe scen , datorit vocaiei îns i a celei de-a aptea arteX

*„într-un film, scrie Lotte Eisner, Costumul nu este niciodat un element artistic izolat. Trebuie s -l lu m în considera ie prin raportare la un anume stil al regiei, c ruia poate s -i m reasc sau s -i diminueze efectul. El se va deta a pe fondul diferitelor decoruri pentru a pune în valoare gesturile i atitudinile personajelor, conform inutei i expresiei acestora. El î i va imprima nota specific prin armonie sau prin contrast, în gruparea actorilor i în ansamblul unui plan. în sfîr it, prin intermediul unei ilumin ri sau a alteia, va putea fi modelat, pus în valoare, reliefat de lumin sau eclipsat de umbre.”*<sup>1</sup> Claude Autant-Lara,

<sup>1</sup> „Revue du Cinema”, num rul consacrat costumului, 1949, p. 68.

care a fost desenator de costume înainte de a deveni regizor, notează că „*În cinematograf, creatorul de costume trebuie să îmbrace caractere* iar Jacques Manuel scrie, la rândul său: „*Orice îmbracă minte devine pe ecran costum, pentru că, depersonalizând actorul, caracterizează « eroul »...* *Dacă vrem să socotim cinematograful drept un ochi indiscret care dă fircoale omului, prinzându-i atitudinile, gesturile, emoțiile, trebuie să admitem că veșmântul este acela care se află cel mai aproape de individ, cel care, împrumutându-i formă, îl înfrumusează sau, dimpotrivă, îl individualizează și confirmă personalitatea*<sup>1</sup>

Secot, definește trei tipuri de *costume de cinema*:

**J) Realiste:** conforme adică realității istorice, cel puțin în filmele unde creatorul de costume se referă la documente de epocă și face ca grija pentru exactitate să treacă înaintea pretențiilor vestimentare ale vedetelor. Așadar, ca exemplu de reconstituire scrupuloasă, *La Kermesse heroïque* (*Chermeza eroică / Nevestele irete*).

**2. Para-realiste :** adică realizatorul costumelor s-a inspirat din moda epocii, dar procedând la o stilizare, exemple: *Die Nibelungen* (*Nibelungii*), *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Patimile Ioanei d'Arc*), *Ivan Groznii* (*Ivan cel Groaznic*), *Det Sjunde Insejlet* (*A aptea pecete*), *Vredens Dag* (*Dies Irae* (*Ziua mîniei*)). Grija pentru stil și pentru frumusețe o învinge pe cea pentru exactitate pur și simplu; costumele au atunci o eleganță în afara timpului: *Romeo and Juliet* (*Romeo și Julieta*) de Cukor, *Othello* de Welles, *Shichinin no Samurai* (*Cei apte samurai*), *Marguerite de la nuit* (*Margareta nopții*).

**3y Simbolice:** adică exactitatea istorică nu prezintă importanță, iar costumul are înaintea de toate sarcina de a traduce în mod simbolic caractere, tipuri sociale, sau stări sufletești; ne gândim la versul lui Victor Hugo:

<sup>1</sup> *Idem*, pp. 3 și 4.

„*Vetu de probite candide et de lin blanc.*”

Iat , de exemplu, severele uniforme de sclavi ale muncitorilor din *Metro polis*, zdren ele pitore ti ale cer etorilor din *Die Dreigroschenoper* (*Opera de trei parale*), albul plin de cruzime al uniformelor bogate ale cavalerilor teutoni din *Alexandr Nevski*.

Iat costumul impecabil al lui Max Linder, „bulevardist” elegant i înst rit, bulendrele decolorate i jalnice ale lui Charlot — paria mereu prigonit, înzorzonarea ame itoare i sugestiv a vampei: *îngerul albastru*, *The Devii is a Woman* (*Capriciu spaniol*), *Gilda*.

Cîteodat costumul joac în aci une un rol de-a dreptul simbolic, cum e cazul uniformei str lucitoare a portarului din *Ultimul dintre oameni*, ce i-a fost luat dup concediere, dar pe care va merge s-o fure într-o sear , ca s asiste, apoi, în toat m re ia, la nunta fiicei lui; sau mantaua pentru care tr ie te i moare, f r s fi avut timpul s se bucure de ea, nenorocitul func ionar din filmul lui Lattuada, dup Gogol. în sfîrit, de cî iva ani, datorit culorii, pictorul de costume poate crea efecte psihologice foarte semnificative, dintre care unul ne este descris de Anne Souriau: e vorba despre evolu ia sentimental a personajului Marian (*The Adventures of Robin Hood — Aventurile lui Robin Hood*), care, f cînd parte mai întîi din tab ra lui Ginsbourne, i îmbr cat , ca i acesta, în ro u, se apropie încetul cu încetul de Robin i, printr-un fel de mimetism vestimentar, va sfîri prin a se îmbr ca, asemeni popularului erou, în tonuri deschise, în care domin verdele

## Decorurile

în film decorurile (sau: decorul) aiimultmaiijliulla importan decît în teainu^O pies poate fi perfect jucat într-un decor extrem de schematic

<sup>1</sup> *Univers filmique*, pp. 95—96.



i chiar în fa a unei simple cortine, în timp ce o ac iune cinematografic nu poate fi deloc conceput în afara unui cadru real i autentic: realismul care decurge din obiectul film rii pare s reclame, în mod obligatoriu, realismul cadrului i al ambian ei.

În cinematografie, conceptul de *decor* cuprinde atât peisajele naturale, cât, i construc iile realizate de mâna omului.

Decorurile, fie c sînt *interioare* sau *exterioare*, pot fi *reale* (adic pot exista înainte de turnarea filmului) ori *construite* în studio (în interiorul studioului sau în aer liber, tot în incinta acestuia).

Decorurile se construiesc în studio fie din necesitatea reconstituirii ambian ei de epoc : *Bon Hur*, *Alexandr Nevski*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Enfants du Paradis* (*Copiii Paradisului / Oamenii i m ti*), *Gervaisc*, fie din motive de economie (de exemplu, contrar aparen elor, pentru *Por ile nop ii*, a costat mai pu în reconstituirea în studio a unei p r i din sta ia de metro Barbes decît filmarea la fa a locului).

Dar se recurge la construirea decorurilor i de dragul simbolismului, din grija pentru stilizare i pentru semnifica ie: *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*Cabinetul doctorului Caligari*), *Metropolis*, *Aurora*, *Patimile Ioanei d Arc*, *Le notti bianche* (*Nop i albe*) i aproape toate filmele lui Glair, Carne, Stroheim, Sternberg.

Putem defini cîteva concep ii generale asupra decorului:

1. *Realist* : este, de pild , aceea a lui Renoir, a majorit ii realizatorilor italieni, sovietici i americani. În această perspectiv /decorul n-are alt implica ie decît propria lui materialitate, el nu înseamn decît ceea ce esW

2. *Impresionist* : decorul (peisajul) este ales în func ie de dominanta psihologic a ac iunii

<sup>1</sup> în virtutea unui simbolism, uneori destul de elementar. Iat un mic catalog al decorurilor- i sensului lor psiholo-

condi ioneaz i reflect în acela i timp drama personajelor; este *peisajul-stare de spirit*, drag romanticilor. Iat , ca exemplu, cîteva utiliz ri deosebit de fericite ale decorurilor naturale: unde ert bîntuit f r încetare de furtuni de nisip (*Vlntul*), s lb tica i torida Vale a Morii (*Rapacitate*), muntele impasibil i uciga (*Der weisse Rausch — Infernul alb*), marea necuprins (*The Long Voyage Home — Lungul drum spre cas*), labirintul mla tinilor Padului (*Pais*), bog ia naturii-mame (*P mînt, Vozvra cenie Vasilia Bortnikova — Reîntoarcea lui Vasili Bortnikov*), ploaia neconținut (*O plaj afît de dr gu i mic*), z -pada rece i sufocant (*Hakuchi — Idiotul d« Kurosawa*), natura nep s toare i t cut (*Journal d'un curâ de campagne — Jurnalul unui preot de ar*), p durea de nep truns i uciga (*La Mort en ce jardin — Moartea In această gr din*), malurile Padului pierdute în cea (*II Grido — Strig tul*), o plaj voluptoas (*Remorchere, Plasa*), trist (*I Vitelloni*), sau dureroas (*La Strada*).

Totu i, se poate distinge aici o tendin senzualist (de exemplu Donskoi, Dovjenko, Renoir, Bunuel, Rossellini) i o tendin mai degrab *intelectualist* , obiectivist (Bresson, Antonioni, Fellini, Visconti).

3. *Expresionist* : în timp ce decorul impresionist este, în genere, natural, cel expresionist<sup>A</sup> te aproape totdeauna creat în mod artificial, în vederea suger rii unei impresii plastice în concordan cu dominanta psihologic a ac iunii.

Expresionismul este bazat pe o viziune subiectiv asupra lumii, exprimat prin deform ri i stiliz ri simbolice<sup>A</sup>. în leg tur cu aceasta, iat

logic: mare i plaj , (voluptate, libertate, exaltare, nostalgie), munte (puritate, noble e), de ert (solitudine, desperare), ora (violen , singur tate), noapte (singur tate, confuzie), furtun (violen , voluptate), ploaie (triste e), z pad (puritate, cruzime). Fellini a scris: „*In toate filmele mele exist un personaj care trece printr-o criz . Or, cred c ambian a cea mai propice pentru a sublinia o criz este o plaj sau o pia noaptea.*” i din nou: „*Roma care apare In film nu este decît un peisaj interior*” (în leg -tur cu *La dolce vita*).

un text foarte interesant dintr-un dublu punct de vedere: al istoriei i al esteticii. A ap rut la începutul anului 1921, în primul număr al revistei „Ginea” (pe care o conducea Louis Delluc) i relateaz impresia pe care a f cut-o în Fran a primul film expresionist adus din Germania. Filmul, intitulat *Von Morgens bis Mitternacht* (*Din zori i pin -n miez de noapte*), istorise te povestea unui casier de banc , cuprins de febra emigr rii spre inuturile din sud i care fuge cu con inutul casei de bani, ca s - i tr iasc via a: „*Totul — scrie Ivan Goli — se desf oar într-o atmosfer febril i iat c un mare i tîn r regizor, Karl Heinz Martin, care face regie i la « Deutsches Theater » al lui Reinhardt, pune mina pe subiect i, inconjurindu-se de cei mai buni pictori din ora , creeaz primul film expresionist cubist: adic toate peisajele, toate obiectele sînt m rite sau mic orate peste m sur în func ie de ideea scenei, totul v zut cu ochii halucina i ai casierului ghi ee de banc ce se clatin , str zi strîmbe, oameni care strig to i ca nebunii, întregul suflet al eroului e repetat i transpus în lucruri, în forme, în atmosfera interioar a filmului.*”

Se vede i în aceast perspectiv cum decorul este ales ( i construit, de ast dat ) astfel încît s joace rolul de contrapunct<sup>1</sup> simbolic al dramei suflute ti.

*Expresionismul* este cel mai frumos titlu de glorie al cinematografului german. Conceptul apar ine la origine picturii i a fost adus în cinematografie mai ales de c tre pictori i decoratori.

Aici se v desc dou tendin e principale. Mai întîi un *expresionism pictural* sau *teatral* a c rui capodoper este *Cabinetul doctorului Caligari*: un decor în totalitate artificial — unde regulile perspectivei sînt nesocotite, unde toate construc iile sînt anapoda, unde umbrele i luminile slut pictate ( i a c rui excentricitate se justific

<sup>1</sup> Numesc *contrapunct*, prin analogie cu muzica, punerea în paralel a dou procedee expresive avînd aceia i coninut semnii'icativ, dar în dou registre plastice diferite.

prin faptul c filmul exprim punctul de vedere al unui nebun) — ajunge s fie, prin *prezenta* lui halucinant i prin adecvarea la dram , unul dintre cele mai surprinz toare decoruri pe care cinematograful le-a oferit vreodat .

Cit despre *expresionismul arhitectural*, a c rui pies de rezisten este *Moartea lui Siegfried*, el se caracterizeaz prin decoruri grandioase i maiestuoase, menite s glorifice ac iunea epic desf urat în cadrul lor; sau, în cealalt capodoper a genului, care este *Metropolis* — printr-un extraordinar delir inventiv, unde fantasticul i gigantescul îi dau frâu liber; sau, în *Nosferatu*, *cine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, *simfonia groazei*) — prin folosirea unor decoruri sinistre, din care oroarea i spaima izvor sc de la sine. în acest domeniu, *barocul* se poate considera ca fiind foarte apropiat de expresionism, el traducându-se printr-o aglomerare cvasi-suprarealist . /Istfel, *The Lady from Shanghai* (*Doamna din Shanghai*), *Lola Monles*, *Popiol i diament* (*Cenu i diamant*), *Idiotul* de Kurosawa i, în special, *The Scarlet Empress* (*Uraganul*) ofer exemple destul de edificatoare.

Dealtfel, se poate vedea în decorurile din *Pr bu irea casei Usher*, din *Patimile Ioanei d' Arc* din *Quai des Brumes* (*Suflete în ceat* ), din *Cet eanul Kane*, de exemplu, o influen mai mult sau mai pu în direct a expresionismului. Aceasta este neîndoielnic — de i degenerat în mod bizar — în numeroase filme americane, unde intervin decorurile cele mai stranii sau cele mai fanteziste, ca un ieftin element de suspans: canale de scurgere, tunele, depouri de tramvaie, antre-

<sup>1</sup> De remarcat c expresionismul i barocul îi dau frâu liber în unele filme tîn ifico-fantastice. în „*h'anmwr-spicidecorul* ca atare se eclipseaz , m rginindu-se s delimiteze un spa iu dramatic privilegiat, un fel de spa iu închis în care pasiunile se exacerbeaz (*Noaptea Anului nou*).

<sup>2</sup> Hermann VVarin, unul dintre autorii (cu Jean Hugo) decorurilor la *Jeanne d'Arc*, le desenase mai întâi pe acelea din *Caligari*.

pozite, poduri suspendate, metrour aerian i chiar Statuia Libert ii; decorul Ora ului tentacular este folosit din plin, ora ul în tot ce poate avea el inuman, monstruos, abstract, cu spectrul *Metro-polis*-ului planînd în permanen — a se vedea *Naked City* (*Ora ul f r masc*), *Panic in the Street* (*Panic pe strad*), *Un meci aranjat*, *Asphalt Jungle* (*Jungla de asfalt*), *On the Watter-front* (*Pe chei*)<sup>1</sup>.

(Natural sau artificial, decorul joac , deci, aproape totdeauna, un rol de contrapunct cu tonalitatea moral sau psihologic a ac iunii.; lloger Munier scrie: „în adev ratul cinema, caldarimul umed al str zii este acela care î i aminte te de crim , valurile m riî cele care ne vorbesc despre violen sau pasiune.”<sup>2</sup> Pavajul ud din *Suflete în cea* sau din *Por ile nop ii*, de exemplu, joac un rol dublu: el *indic* locurile preferate ale dramelor romantico-expresioniste (portul, ora ul) i conoteaz urî enia, singur tatea, violen a, desperarea, moartea. Pentru Roger Munier, „adev ratul cinematograf” este acela unde, spune el, „realitatea î i ofer sie îns i propriul contrapunct”<sup>1</sup>.

La sfîr it, trebuie s spunem un cuvînt despre dou teme folosite deseori în film. Mai întîi cea a *oglinzii*, fereastr deschis spre o lume misterioas i nelini ti toare (cf. oglinda unde protagonistul din *Der Student von Prag* — *Studentul din Praga* î i vede dublura ap rînd, ori aceea care, într-unui dintre episoadele din *Dead of Night* — în inima *nop ii* restituie un trecut

<sup>1</sup> Trebuie s mai semnal m cîteva interesante utiliz ri în tradi ie expresionist ale decorului: uciderea b iatului în tunelul cu fîntome de la bîlci (*Briglîton Rock* — *Stînca din Brighton*) i urm rirea spionului în sala de cinema unde ruleaz un film cu gangsteri (*Saboteur* — *Sabotorul*) ; interven ia înc mai direct ( i mai simbolic ) a elementelor de decor: pianul mecanic derulîndu- i refrenul în timpul execut riî denun torului din *Pepe le Moko*, zarva insolit i derizorie a orchestrei de la manej în parcul de distrac ii bombardat (*Valahol Europ ban* — *Undeva în Europa*), urm rirea din clopotni i uciderea suspectului de c tre unul dintre personajele mecanice ale uria ului orologiu (*The Stranger* — *Criminalul* ).

<sup>2</sup> *Contre Vimage*, p. 19.

pe care îl reflecta nu demult), sau martor nepăsător i  
 crud al tragediilor omenești (cf. cea în care se multi-  
 plică disperarea lui *Kane* i galeria de oglinzi care cio-  
 pîrte în mii de bucăți agonia solitară a *Doamnei  
 din Shanghai*). Alt temă des folosită este aceea a  
 scării. Utilizat ca structură ascendentă (fără îndoială  
 prin asimilare cu *contra-plonjeul*), scara capătă un  
 sens epic: a se vedea episodul asaltului unei case în  
 ruină din *Bătălia Stalingradului*, sau scena asemănă-  
 toare a cuceririi Reichstagului din *Padeniea Berlină  
 (Căderea Berlinului)*. Dimpotrivă, ca structură des-  
 cendentă, ea conferă scenei o tonalitate tragică, așa  
 cum o arată celebra secvență împușcăturilor de la  
 Odesa din *Cruciata Potiomhin*, ori secvența finală  
 din *Sunset Boulevard (Bulevardul Crepusculului)*, în  
 cursul căreia Norma Desmond, halucinant, se crede  
 reîntoarsă la vremea gloriei sale din perioada filmului  
 mut și coboară scara cea mare a casei, sub lumina  
 proiectoarelor, în fața camerelor de luat vederi ale  
 jurnalelor de actualitate<sup>1</sup>.

## Culoarea

Deși culoarea este o calitate naturală a ființelor  
 și a lucrurilor care apar pe ecran, sîntem îndrep-  
 tați să o analizăm separat, deoarece, timp de  
 patruzeci de ani, cinematograful a fost, practic,  
 redus la *alb și negru* și pentru că, pe de altă parte,  
 cea mai bună utilizare a culorii nu pare să constea  
 în a o considera doar ca element susceptibil să  
 mîrească realismul imaginii.

Totuși, la început, doar în acest spirit Melies,  
 Pathe și Gaumont îi colorau filmele, cu ajutorul  
 batalioanelor de muncitoare care lucrau cu mîna  
 sau cu ablonul. Procedeele n-au supraviețuit  
 dezvoltării cinematografului, care făcea din ce în  
 ce mai exorbitante cheltuielile, pe măsură ce fil-  
 mele erau tot mai lungi și copiile tot mai nume-  
 roase.

<sup>1</sup> Cu toate acestea, într-un alt film sovietic, mai recent  
 (*Nerăzucintie druzia — Prieteni nedespărțiți*), regizorul  
 aceleiași scări mari din Odesa, de data asta coborîte în  
 goana de o bandă veselă de colari care pleacă în vacanță.  
 Aceasta dovedește că sensul (tragic sau comic) al unui  
 efect dramatic depinde de tonalitatea generală a filmului:  
 aici acționează o lege fundamentală.

Pin spre sfir itul epocii filmului mut, n-au supravie uit decît *vir rîle*, care constau din vop-sirea peliculei în diferite culori uniforme, avînd un rol pe jum tate realist, pe jum tate simbolic: albastru pentru noapte, verde pentru peisaje i, mai rar, ro u pentru incendii, catastrofe i revo-> lu ii. Recent, procedeul a fost refolosit cu un scop simbolic^ (*La Traversee de Paris — Str b tind Parisnî, Lotna*). ^

Redescoperirea culorii dateaz de la mijlocul anilor treizeci (în procedee asigurînd mai întîi bicromia, apoi tricromia:) în 1935 în S.U.A. (*Becky Sharp*), în 1936 în U.R.S.S. (*Solovei-Solovu ka — Privighetoare, drag privighetoare*), apoi, în 1942, în Germania (*Pie goldene Stadt — Ora ul de aur*), iar generalizarea ei — de la mijlo-cul anilor cincizeci.

în imensa majoritate a cazurilor, produc torii n-au alt grij decît cea a *realismului*, i este cu-noscute sloganul „culorilor sut la sut naturale”, care la început a f cut furori. Totu i, adev rata *inven ie* a culorii cinematografice dateaz din ziua cînd realizatorii au în eles c aceasta nu avea nevoie s fie neap rat *realist* (conform adic realit ii) i c trebuie folosit înainte de toate (ca i alb-negrul) în func ie de valorile i implica iile psihologice i dramatice ale diferi-telor tonalit i (culori *calde* i culori *reci*).

Folosirea culorii ridic un anumit num r de pro-bleme.

*Probleme Udinice* : r mîn înc multe de rezolvat, cu toate progresele deja înf ptuite. Cea a realis-mului culorilor: se tie c „Tehnicolorul” p c -tuie te deseri prin tonalit i false i ip toare. Cea a stabilit ii: „Agfacolorul” i toate proce-deele care deriv din el („Eastmancolor”, „Sov-color”, „Gevacolor”, „Ferraniacolor”) dau tona-lit i mai veridice i mai nuan ate, dar sufer de o lips de stabilitate ce provoac autodistru-gerea chimic a culorilor; în special „Sovcolorul”, ale c rui culori sînt la început foarte frumoase, este deoseori victima acestei fragilit i. Pin la

urm , „Eastmancolorul" d în general cele mai bune rezultate, dar prezint pericolul unui oarecare pitoresc superficial i al unei uniformit i regretabile cînd este folosit într-un scop doar figurativ i nu *expresiv*.

**Probleme psihologice:** toate experien ele fiziologice i psihologice dovedesc c percepem mai pu în culorile decît *valorile*, adic relativele diferen e de iluminare dintre p rile aceluia i subiect; astfel *alb-negrul*, care nu cunoa te decît valorile, î i g se te o justificare *a posteriori*. În orice caz, absen a culorilor este una dintre conven iile cele mai pu în discutabile ale cinematografului

În percep ia auditiv se produce o selec ie diferen iat a zgomotelor, în func ie de interesul i de aten ia noastr : de ce n-ar fi la fel i pentru culoare? Or, prea adesea, intensitatea i brutalitatea culorilor (pentru a nu vorbi de neverosimilitatea lor) ni le impun aten iei în mod sup r - tor. Pe scurt, se produce o adev rat fixa ie a ochiului spectatorului prin i pe culori: nu arareori vedem cum publicul aplaud în mod spontan apusuri de soare sc ldate în ro u aprins, indigo i galben; alb-negrul are mult mai mult prestigiu estetic decît culorile proaste. În orice caz, culorile accentueaz considerabil *picturalitatea* imaginii (îndreptînd-o spre pictur ), deci i imobilismul filmului, prin împov rarea pe care i-o confer acestuia fascina ia i senzualitatea lor i care pare s impun povestirii un fel de stagnare legat inevitabil de contemplarea pe care ele o inspir i al c rei farmec realizatorul nu dore te s -l destrame.

**Probleme estetice:**

a. Aceea de a se justifica îns i prezen a culorii: în virtutea a tot ce are superficial, entuziast i feeric, culoarea se impune cu succes în filmele exotice: *Jigoku mon (Poarta infernului)*, *The River (Fluviul)*, *Goha, Orfeu Negro*; în fil-

<sup>1</sup> A se vedea E. Morin, *op. cit.*, pp. 141 — 142.



mele non-realiste: *Sadko*, *Henry V*, *Le Ballon rouge* (*Balonul roșu*); în musicaluri: *An American in Paris* (*Un american la Paris*), *The Band Wagon* (*Orchestra ambulantă*), *Singing in the Rain* (*Cîntînd în ploaie*); în comedii americane: *Artists and models* (*Artiști și modele*), *The designing Woman* (*Femeia intrigantă*); sau franceze: *Zazie dans le métro* (*Zazie în metrou*), *Une femme est une femme* (*O femeie este o femeie*), în filmele de aventuri și în westernuri.

Dar există subiecte care nu par să aibă nevoie de culoare: războiul, moartea<sup>1</sup>, violența, groaza — ce interes ar fi suscitată culoarea în filme ca *Raduga* (*Curcubeul*), *Ostatni etapi* (*Ultima etapă*), *Focuri încrucișate* sau, *Les Diaboliques* (*Diabolicii*); subiectele strict psihologice — *Scurt Intîlnire*, *Les Enfants terribles* (*Copiii teribili*), *Jurnalul unui preot de ar*.

• Aceea privind concepția asupra rolului culorii în cinema: cel mai adesea, culoarea trebuie, inevitabil, să fie realistă, dar poate rezulta și dintr-o creație deliberată. Antonioni a replicat în culori false decorurile și obiectele naturale din *Il deserto rosso* (*Deșertul roșu*).

Dar perceperea culorii este, înainte de toate, un fenomen afectiv: „*Mai întîi trebuie să ne gîndim la sensul culorii*”, scria Eisenstein, și lui îi datorăm utilizarea ei genială de îndrăzneală (în scurtul pasaj în culori din *Ivan cel Groaznic*), partea a doua, într-o perspectivă de contrapunct totodată psihologic, dramatic și muzical. Scenele de ospitalitate de dans sînt tratate într-o manieră dominant de roz și stralucitor; apoi, cînd pretendentul, împrăștiat în bătaie de joc în veșminte de ar, îi amintește că un regicid a teaptă în catedrală și în elegeră,

<sup>1</sup> Alain Resnais a folosit în pateticul său *Noapte și ceață* un procedeu care confirmă acest fapt evident: imaginile vizitei actuale la Auschwitz sînt în culori, dar documentele de epocă sînt alb-negru. Se spune că Picasso îi concepușe inițial celebra pînă *Guernica* în culori, dar pînă la urmă s-a mîngînit la alb și negru.

flintr-o confuzie, el însuși va fi victima acestuia, pe fațete se citește teama, într-un ritm printr-o glacial dominant albastru. Este limpede că — fără să cedeze într-un simbolism elementar — că culoarea are o remarcabilă valoare psihologică și dramatică: în acest sens, pionierii au fost sovieticii. Filmele *Miciurin* (*Un vis împlinit*) și *Reînțoarcerea lui Vasili Rortnikov* au constituit niște reușite remarcabile în utilizarea culorii cu rol de *contrapunct plastic* la drama personajelor, prin intermediul decorului natural. Culoarea și-a găsit o justificare analogă în câteva excelente filme romantice: *La Carrosse* (*Vor* (*Calea ca de aur*), *Senso*, *Giulietta e Romeo* (*Romeo și Julieta*) de Castellani, *Othello* de Iutkevici, *Une vie* (*O via*), *Sorok pervii* (*Al patruzeci și umilea*) și baroce: *Margareta năpăstii*, *Lola Montes*, *Sait-on jamais* (*Nu se tie niciodată*), *A double tour* (*De două ori*), *Lotna*.

Se pare, deci, că utilizarea bine gândită a culorii trebuie să nu fie realist (sau nu numai realist), ci *expresiv* și *simbolic*, în același mod, de altfel, în care alb-negrul transpune și dramatizează lumina.

## Ecranul de format mare

De câțiva ani au văzut lumina zilei diferite procedee de realizare a unui „ecran mare”. Unele („Cinerama”, „Vistavision”) au avut, mai presus de orice, scopul să mearse suprafața imaginii, păstrându-i în același timp claritatea și luminozitatea, ceea ce în principiu este o contradicție.

Dimpotrivă, „cinemascopul”, „panoramicul” (și toate procedeele anexe) prezintă interes, deoarece modifică, mai mult sau mai puțin, formatul imaginii și deci ne oferă o nouă și originală deschidere asupra lumii.

Totuși, formatul acesta prezintă câteva inconveniente. Spre deosebire de ecranul obișnuit, el

nu corespunde formatului cîmpului nostru vizual real, i aten ia risc s se disperseze. în plus, el d cu u urin o impresie de sufocare, l sînd s se vad lumea printr-o ferestruic lipsit în mod sup r tor de dimensiunea ei vertical . Necesitatea de a „umple" un cadru atît de vast atrage dup sine invadarea ecranului de c tre o ambian material ce risc s capete o însemn tate pe care ac iunea nu i-o confer în mod obligatoriu. Latura spectaculoas a cinematografului ajunge astfel s se consolideze, i uneori în detrimentul interioriz rii, ca urmare a unei puneri în scen mai teatrale, concepute mai mult în l rgime decît în adîncime.

Ecranul lat nu pare, deci, prielnic subiectelor cu dominant psihologic i spa iilor dramatice închise. Totu i, introduce uneori un sentiment de dezr d cinare i de bizarerie, i constituie un factor de intensificare dramatic permi înd cadraje „anormale", de exemplu chipuri t iate sus i jos.

în schimb, se impune cu putere pentru toate subiectele la care spa iul condi ioneaz sau determin ac iunea (westernuri, aventuri pe mare) i pentru filmele de spectacol (balet, circ).

Adev rata solu ie const , desigur, în *ecranul variabil*, care s-ar deschide i s-ar închide în func ie de necesit ile dramatice i spectaculare ale fiec rei secven e<sup>2</sup>. Sistemul „Polyvision" al lui Abel Gance schi eaz solu ia (a se vedea celebra secven a „Campaniei din Italia" din *Napoleon*), dar r mîne un procedeu delicat din punct de vedere tehnic (trei ecrane, deci trei camere de luat vederi); pe de alt parte, trebuie

<sup>1</sup> Unele rezerve de principiu sînt acum învechite, datorit progreselor rapide înregistrate de realizatori în folosirea ecranului mare: în opozi ie cu ceea ce se gîndea pîn nu de mult, „cinemascopul" permite foarte bine *gros-planurile*.

<sup>2</sup> în *Lola Monles*, Max Ophiils a folosit, de fapt, *ecranul variabil*, l sînd în întuneric extremit ile *ecranului cinemascop*, atunci cînd voia s concentreze ac innea , i aten ia.

subliniat c Abel Gance nu l-a întrebuințat ca un simplu procedeu de lrgire a cîmpului imaginii (imagine unic pe trei ecrane, ca pentru „Cinerama”), ci sub forma a trei imagini juxtapuse, dintre care cele două laterale (asem n - toare i simetrice) intr în rezonan (contrapunct psihologic i plastic) cu aceea din mijloc, unde este centrat semnificaia dramatic a secven ei<sup>1</sup>.

Cît despre *relief*, acesta nu a fost niciodat altceva decît o curiozitate. Dealtfel, adev ratul relief cinematografic nu este oare *adîncimea cîmpului*?<sup>2</sup>

### Jocul actorilor

Iat -ne, se pare, de data asta, destul de departe de limbajul cinematografic. i totu i îndrumarea actorilor este unul dintre mijloacele pe care cineastul le are la dispozi ie pentru a- i crea universul filmic personal. De aceea este obligatoriu s examin m pe scurt aportul actorilor la film.

În ciuda aparen elor, jocul actorilor de cinema n-are decît pu ine leg turi cu al celor de teatru, pentru c , în cele două cazuri, condi iile spectacolului sînt foarte diferite.£ ilit s joace pentru un public aflat relativ departe i care îl vede sub acela i unghi pe durata întregii piese, actorul de teatru este obligat s - i *exagereze* jocul (pentru a-l face sesizabil celor mai îndep rta i spectatori) i s -l *stilizeze* (pentru a u ura în elegerea i a evita gesticula ia i caricatura)A în cinematograf, dimpotriv , camera de luat vederi îi asum sarcina de a eviden ia foarte bine expresiile i gesturile, apropiindu-se s le înregistreze în *gros-plan* sau ar tîndu-le sub unghiul cel mai

<sup>1</sup> în leg tur cu acest subiect, a se vedea studiile lui Ph. Esnault („Photo-Cinéma”, nr. din dec. 1956) i ale lui P. Raibaud („Education el Cinema”, nr. din ian.-febr. 1957).

<sup>2</sup> A se vedea E. Morin, *Op. cit.*, pp. 143 — 144.

potrivit; în cinema, cea mai discret coborîre a pleoapelor i surîsul cel mai fugitiv sînt mimici clar descifrabile; nuan a i interiorizarea constituie o regul . \

Putem defini în mod schematic, f r a lua în considera ie întrep trunderile evidente, diferite concep ii cu privire la jocul actorilor:

— **Jüieratic:** stilizat i teatral, îndreptat spre epopee i supraomenesc (*Ivan cel Groaznic*);

— **static:** -accentul cade mai ales asupra **ponderii** fizice a actorului, asupra **prezen ei** lui, a modului de a se impune de cum apare (Jannings, Raimu, Gabin, Bogart, Gooper, Welles, Laugh-ton)<sup>2</sup>;

— **dinamic:** caracteristic filmelor italiene, corespunde, desigur, temperamentului mediteranean, cu toate c unii realizatori, ca Visconti i Antonioni, îl resping cel mai adesea;

— **frenetic:** este stilul curent al cinematografului japonez, unde imprecizia se adaug celei mai nebune ti gesticula ii (la Kurosawa de pild );

— **excentric:** s ne amintim stilul de joc practicat în anii dou zeci de coala sovietic a F.E.K.S. („Fabrica actorului excentric”); el avea ca scop s exteriorizeze i s sublinieze violen a ac iunii sau bizareria ei: *ineli (Mantaua), Novîi Vavilon (Noul Babilon)*.

Independent de aceste concep ii generale, oferite ca reper, trebuie s subliniem c jocul actorilor poate fi adaptat unor scopuri dramatice proprii. Astfel, jocul **interiorizat**, practicat în filmele lui Dreyer i Bresson, de exemplu, este unul dintre elementele constitutive (la fel ca decorul

<sup>1</sup> Nu este de prisos s notm c no iunea de „mare actor de cinema” este foarte diferit de aceea de „mare actor de teatru”. Ceea ce îi desparte nu este talentul, ci **fotogenia**, definitorie pentru *vedet* . în fa a acestui fenomen, care sfideaz analiza, îndrumarea actorilor r mine un fapt secundar.

<sup>2</sup> Putem aduga acestei concep ii stilul „Actor’s Studio”, elaborat pîn la detaliu i, în acela i timp, masiv în ansamblu.

sau montajul) ale unui univers plastic i psiho-  
logic elaborat cu grij i în mod deliberat. La fel,  
dar în vederea unor scopuri opuse, s-a putut  
recurge la un joc *exasperat* pentru a se exprima  
vitalitatea — *Due soldi di speranza (De doi bani  
speran )*, nelini tea (*Lola Montes*), sau isteria  
( *Bellissima* ).

## ELIPSELE

Jacques Feyder scria: „Principiul cinematografic este o artă a elipsei”. Într-adevăr, cine poate foarte mult, poate foarte puțin. Fiind în stare să arate orice și cunoscând extraordinarul coeficient de realitate, tu care ești în zestră, an, cineastul/nu trebuie să recurgă la aluzie și să se facă melesuri cu urin.

Dealtfel, elipsa intră în mod necesar în componența faptului artistic cinematografic ca și al celorlalte arte, pentru că în momentul în care există activitate artistică, există și *op iune*. Cineastul, ca și dramaturgul sau romancierul, alege elementele semnificative și le ordonează într-o operă.

Am văzut cum *imaginea* era în același timp o decantare și o reconstituire a realității: opera ia este similară la nivelul operei considerate în totalitatea ei.

Din punctul de vedere al povestirii dramatice, opera ia aceasta se numește *decupaj*, și elipsa constituie aspectul lui fundamental. Noiunea de decupaj — extrem de importantă, dar care rămâne virtuală pentru spectator — nu intră în preocuparea noastră decât din punctul de vedere al *elipselor* și al *montajului* (care reprezintă aspectul complementar al *decupajului*), el nefiind, în ultimă instanță, decât o simplă tehnică de asam-

blare, în m sura ir<sup>^</sup>are *decupajul* a fost elaborat cu suficient preeizie. | *Decupajul esle o opera ie analitic* , i *montajul o opera ie sintetic* ^dar ar fi mai corect s spunem c i unul si cel lalt sînt dou fa ete ale aceleia i opera ii.

Descoperirea *elipsei* marcheaz un pas important în progresul limbajului cinematografic. Cel mai vechi exemplu pe care l-am g sit se afl într-un film danez din 1911: o trapezist geloas pricinuiete moartea parlenerului ei necredincios, i sîndu-l s cad în timpul unui salt, dar nu vedea» din dram decît trapezul care se leag n gol {*De fire Diaevle (Cei patru diavoli)*; umbrele gratiilor unei celule se profileaz pe silueta de inutului (*Stigmatizata*, 1915); din scena unei execu ii capitale nu se v d decît reac iile de pe fe ele martorilor (*Barabbas*, 1919).

Capacitatea aceasta de evocare concis este unul dintre secretele uluitoarei puteri de sugestie a cinematografului, lat , în acest sens, cîteva exemple deosebit de reu ite.

Este cunoscut celebra scen din *Opinia public* , unde eroul o reg se te pe tîn ra femeie pe care o iubise pîn nu demult: nu tie care i-a fost via a particular de dup desp rirea lor, dar, fiindc nu este c s torit , el crede c poate relua idila întrerupt ; iat îns c , în momentul cînd ea deschide un sertar, din untru cade un guler b rb tesc. Ofi erul aviator din *Cei mai frumo i ani ai vie ii noastre* se treze te, dup un chef nocturn, într-un pat pe care nu-l cunoa te i nu- i aminte te ele nimic; întrebîndu-se unde poate fi, cerceteaz patul: este un pat de femeie, lîjogat împodobit cu m tase i tul, de un lux aproape de prost gust; i deodat , cu un gest îngrijorat, ofi erul duce mîna la buzunarul pantalonului ca s - i verifice teancul de dolari. Dup ce o convinsese pe una dintre so ii s - i scoat banii de la banc , *Monsieur Verdoux (Domnul Verdoux)* îi ureaz noapte bun ; a doua zi diminea a, coboar vesel la buc t rie i începe s a eze dou tacîmuri pentru micul dejun ;



dar, deodat , cu un gest dispre uitor, d la o parte unul dintre tacîmuri. La începutul filmului *O plaj atît de dr gu i mic* , cînd personajul interpretat de Gerard Philipe p e te instinctiv peste o treapt rupt a sc rii, înainte ca servitoarea s -i fi semnalat pericolul, c p t m certitudinea c el a mai locuit în hotelul acela. În filmul *Un meci aranjat*, tîn ra femeie, sigur de înfrîngerea so ului ei, nu se duce s asiste la meciul de box; plimbîndu-se prin ora , pe terasa care domin intrarea într-un tunel rutier i, distrus de spulberarea viselor ei despre o via fericit , rupe încet biletul de intrare la meci i arunc buc elele în gol. Luîndu-i atunci locul i unghiul de vedere, aparatul de filmat ne arat într-un plan fix lung, în plonjeu, buc ile de hîrtie c zînd peste vehiculele pe care le înghite tunelul; i într-adev r această secven uimitoare ne las impresia unor gînduri de sinucidere, a unei sinucideri *prin preteri iune*.

*decupajul* const în alegerea fragmentelor de realitate care vor fi create de camera de luat vederi. La un nivel mai schematic, el se traduce prin suprimarea din ac iune a tuturor momentelor lipsite de for sau inutile.Dac vrem s ar t m un personaj plecînd de la birou ca s se întoarc acas , vom face un racord „în mi care” pe omul care închide u a biroului, apoi o deschide pe aceea a apartamentului — cu condi ia, desigur, ca pe parcursul drumului str b tut de el s nu se petreac nimic important pentru ac iune; deoa-rece tot ce se vede pe ecran trebuie s fie semnificativ, nu se vor ar ta lucruri lipsite de importan , afar doar dac realizatorul, din motive precise, nu caut s creeze o impresie de lungime, de lips de ocupa ie, de plictiseal , poate chiar de nelini te i, în general, sentimentul c „se va petrece ceva”; planurile destul de lungi, i în aparen golite de orice ac iune, provoac o astfel de impresie (o vom analiza, în leg tur cu mon-tajul). Astfel în *Die Angst j La Paura (Teama)*,

o vedem pe Tngrid Bergman traversînd la nesfîr it  
atelierelor unei fabrici i ajungînd în cele din urm  
într-un laborator: s-a hot rît s se sinucid

Al tui de aceste elipse inerente operei de art ,  
exist altele pe care le-a numi *expresive* pentru  
c urm resc un efect dramatic sau cap t în  
general o semnifica ie simbolic .

### Elipsele de structur

Sînt motivate de ra iuni de construc ie a pove-  
tirii, adic de *ra iuni dramatic*<sup>1</sup> în sensul etimo-  
logic al cuvîntului.

Astfel, în filmele cu intrig poli ist , spectatorul  
trebuie l sat s ignore un anumit num r de ele-  
mente ce condi ioneaz interesul pe care acesta  
îl va manifesta în cursul ac iunii: de exemplu,  
identitatea uciga ului. Scena de început din  
*Focuri încruci ate* ne face s asist m la o lupt  
care se desf oar par ial în întuneric i ai c rei  
protagoni ti ne r mîn necunoscu i — numai o  
veioz , r sturnat în timpul înc ier rii, le lumi-  
neaz picioarele pîn la genunchi.

<sup>1</sup> *Elipsa planurilor* (în mod normal utile în elegerii  
vizuale a povestirii) poate crea efecte interesante. Astfel,  
Eisenstein i Pudovkin eludeaz cu drag inim momentul  
decisiv al unui gest pentru a ne ar ta numai schi area lui  
(un soldat îi ridic sabia) i rezultatul (un altul se pr -  
bu e te, în *Potomok Gingis-hana* — *Urma ul lui Genghis-  
han*); un astfel de decupaj îmbrac o mare for de evocare.  
Iat un exemplu asem n tor, dar mai subtil, în *Noul  
Babilon*, cu pu în înainte s izbucneasc insurec ia Co-  
munei, în momentul cînd femeile vin în Montmartre s  
împiedice armata s ia de acolo tunurile: vedem mai  
întîi o singur femeie, apoi mai multe, apoi o mul ime, dar  
nu le vedem sosind i, cum au aerul c apar din p mînt,  
efectul acesta de montaj produce perfect perplexitatea i  
neputin a ofi erului îns rcinat cu ridicarea tunurilor.  
Se observ c , în aceste'exemple, *elipsa* cap t o deschi-  
dere spre conceptul de ritm i în acela i timp spre cel de  
simbol.

în general], elipsa poate avea scopul de a ascunde spectatorului un moment decisiv al acțiunii, pentru a-i stârni un sentiment de a teptare nelinițită care se cheamă *suspansj* și este scump realizatorilor americani. Găsim un astfel de exemplu excelent în *DiLigența*: pe strada principală a unui oraș din Vest are loc o înclăntare în toată regula între un băiat curajos și trei bandiți; dar camera de luat vederi se instalează într-un *saloon* unde clienții, nemica, așteaptă rezultatul luptei. Se aude împușcături și deodată ușa se deschide și apare unul dintre bandiți, dar, după ce a făcut câștigul său, acesta se prăbușește mort, în vreme ce eroul sosește teafăr și nevătămat. Câștigătorii tinerii debusolați din *Drumul vieții* sînt desprășiți, din cauza tramvaielor oprite, de grupul pe care îl conduce educatorul, și rămân ascunși ochilor noștri cîtva timp: cînd, în sfîrșit, tramvaiele pornesc, vedem că ei n-au profitat de această ocazie pentru a încerca să fugă. Același joc de scenă în *liotei du Nord (Amanții)*, în momentul cînd băiatul, crezînd că a ucis-o pe aceea pe care o iubea, vrea să se arunce de pe pod înaintea trenului; în clipa aceea, trece o mașină și ni-l ascunde; cînd fumul trenului s-a risipit, vedem că personajul n-a avut curajul să se arunce în gol. Un frumos efect de suspans apare și în *Al treilea om*: pregătindu-se să facă destăinuirii prietenului lui Harry Lime, portarul se întoarce spre aparatul de filmat și chipul îi este marcat de teamă la vederea cuiva pe care realizatorul nu ni-l arată, dar despre care vom afla în curînd că a venit pentru a-l ucide, că s-l împiedică să vorbească. Dar, iată, în sfîrșit, un exemplu mult mai frumos și mai elocvent: în *Flesh and the Devil (Carnea diabolică)*, se trece fără tranziție din amorsa unui duel între soții amant, la un cadru al tinereții fetei probînd, cu zîmbetul pe buze, vîluri de doliu.

; Elipsa poate fi cerută de stabilitatea dramatică a povestirii și poate avea ca scop evitarea rupturii unității de ton, eludînd un incident care n-are legătură cu ambianța generală a scenei.

în *Roma ora deschis*, de exemplu, pentru a-i justifica prezența în casă și a abate bueniile poliției, preotul din rezistență este constrâns să-l doboare cu o lovitură de tigare pe bolnavul care ruina se prefacă că-i administrează împotriva aniei; filmul nu ne arată mișcările care ar fi destăvădit intensitatea dramatică a pasajului; ea nu ne este sugerată decât mai târziu și introducerea unei note discret comice contribuie *atunci*, în mod util, la destinderea spectatorului.

Elipsele de mai sus sînt într-un fel obiective, pentru că numai spectatorului îi se ascunde ceva. Iată acum unele pe care le putem numi necjiv ^ 'pentru că ne este oferit unghiul de vedere al unui personaj și numai acest unghi de vedere justifică elipsa ^

În trenul care o aduce acasă, eroina din *Scurtăntilnire*, tulburată de plecarea brbatului pe care începuse să-l iubească, este inoportunat de o vecină guralivă: un *gros-plan* al chipului vecinei exprimă punctul de vedere al Laurei care în curînd nu mai „aude” trîncneala celeilalte, în timp ce monologul său interior ajunge în *prim-plan sonor*; *elipsa* cuvintelor prietenei corespunde dezinteresului eroinei și, prin urmare, și al spectatorului, față de vacuitatea lor. În mod similar, într-o scenă din *Dezertir (Dezertorul)*, care se petrece într-un tramvai, Pudovkin nu ne face să auzim zgomotul vehiculului, pentru că, fără îndoială, el nu prezintă nici un interes și celortorii nu-i dau atenție; la fel în *ciors*, comandantul trupelor poloneze, înnebunit de vacarmul bătăliei din castel, își astupă urechile... și scena devine silențioasă, ca și cum am fi intrat chiar în pielea personajului.

În sfîrșit, iată elipse pe care le putem numi *simbolice* ^ pentru că disimularea unui element al acțiunii nu are aici un rol de suspans, ci îmbracă o semnificație mai largă și mai profundă ^ A

În *The Lost Patrol (Patrula morții)*, un grup de militari britanici este asediat într-un mic

fort în plin de ert; f r a putea schi a cel mai mic gest de ap rare, solda ii sînt uci i, unul dup altul, de du manii arabi pe care nu-i vedem, nici o clip , pîn la ultimele imagini; astfel se exprim în mod impresionant caracterul foarte specific al r zboiului de gheril , unde du manul love te f r a se ar ta i apoi dispare. în mod similar, în momentul cînd se termin *Lungul drum spre cas* , cargoul este mitraliat de un avion de vîn toare german care r mîne invizibil, i toat secven a este cufundat într-o atmosfer de fatalitate i de neputin <sup>1</sup>.

Simbolic este i jocul de scen din *Le Rouge et le Noir (Ro u i Negru)*: nu vedem niciodat fa a preotului iezuit care îi dicteaz doamnei de Renal scrisoarea ce îl acuza pe Julien; f r îndoiial c Autant-Lara a vrut s evoce astfel atotputernicia anonim a Ordinului care distruge cariera ambiciosului erou al lui Stendhal.

În sfîr it, în afara oric rei categorisirii, iat o elips admirabil care se g se te în *Opinia public* : în timpul unei edin e de masaj, o prieten , ade v rat limb de viper , îi relateaz M rieii birfe mondene care o fac pe aceasta s suferi: nu vedem chipul M rieii, ci, în prim plan i pe toat durata scenei, pe cel al maseuzei care oglinde te, cu o uimitoare bog ie de nuan e, toat gama de sentimente trecînd de la stupeoare la indignare.

## Elipsele de con inut

Elipsele de con inut sînt motivate, de regul , prin ra iuni de *cenzur social* JExist , într-adev r,

<sup>1</sup> S-ar putea riposta c John Ford a recurs la aceast elips pur i simplu pentru c nu avea la dispozi ie un avion. Chiar a a fiind, ce importan are? Geniul const i din arta de a beneficia de pe urma împrejur rilor... Turnînd *Opinia public* , a c rei ac iune se petrece în Fran a, Charlie Chaplin n-avea la îndemîn vagoane fran uze ti: s-a m rginit atunci s arate reflexele luminilor trenului pe chipul eroinei sale. G selni a era genial , efectul tulbur tor.

numeroase gesturi, atitudini sau evenimente penibile ori delicate, c rora respectul pentru bunele moravuri i tabuurile sociale le interzic apari ia pe ecran. Moartea, durerea violent , r nile însp i-  
mînt toare, scenele de tortur sau de amor sînt, în general, ascunse spectatorului i înlocuite sau suerate prin diverse mijloace.

— În primul rînd, evenimentul poate fi ascuns în întregime sau par ial de un element material: în *Paznici de far* o lupt dramatic , pe via i pe moarte, între tat i fiul s u nebun de pe urma mu c turii unui cîine turbat, ne este ascuns în parte de o u izbit de rafalele vîntului; în *From Here to Eternity (De aici în eternitate)*, camera de luat vederi r mîne fixat cu inc p inare pe un mald r de l zi în spatele c rora se desf oar o lupt cu cu itul: întreaga aten ie a spectato-  
rului se concentreaz atunci asupra benzii sonore, care joac rolul de contrapunct explicativ.

— Evenimentul poate fi înlocuit, de asemenea, printr-un plan al fe ei autorului sau al martorilor: în *Buc/isc der Pandora (Cutia Pandorei/Lulu)* citim pe chipul mirat al Louisei Brooks c ea i-a r nit mortal iubitul; în *Copiii paradisului*, uciderea contelui de Montray de c tre Lacenaire ne apare numai pe fa a stupefiat a complicei lui asasinului; în *The cruel Sea (Marea crud )*, urm rim pe chipul însp imîntat al unui marinar dispari ia în valuri a unui petrolier incendiat, iar în *O Cangaceiro*, percepem spectacolul tîrîrii unui om de c tre un cal lansat în galop prin gros-pla-  
nurile fe elor împietrite de groaz ale martorilor.

— în al treilea rînd, imaginea evenimentului poate fi înlocuit de umbra ori de reflexul perso-  
najelor sau obiectelor: el r mîne vizibil, dar numai în mod indirect, iar caracterul secund al reprezen-  
t rii îi atenueaz violen a realist . în *Scarface*, de exemplu, celebrul masacru din ziua Sfîntului Valentin între dou bande rivale de gangsteri, ne este ar tat numai prin siluetele asasinilor i ale victimelor pe un zid ; în *Str ini în tren*, o scen de omor nu apare decît reflectat i deformat în-

tr-una dintre lentilele unei perechi de ochelari c zu i pe p mînt i pe care aparatul o prinde în gros-plan.

Se mai întîmpl deseori ca spectacolul-obiect al *elipsei* s fie înlocuit de un *plan-detalii* mai mult sau mai pu în simbolic i al c rui con inut evoc ceea ce se petrece „în afara cadrului”. Astfel, în *Variâte*, un pumn care se deschide i d drumul unui cu it este de ajuns pentru a ne face s realiz m c omul tocmai a fost înjunghiat de adversarul s u; în elegem c eroul din *All Quiet on the Western Front* (*Nimic nou pe frontul de vest*) a fost ucis, deoarece mîna lui, care se întindea în afara tran eei spre un fluture, devine deodat inert ; la fel, în *Tr iasc Mexicul*, de la un personaj care moare vedem numai o p l rie de femeie ce se rostogole te pe p mînt; iar în *Les Maudits* (*Blestema ii*) — o perdea ale c rei inele sînt smulse unul dup altul sub greutatea victimei care se aga de ea cu disperare; în *Macadam* — manivela unei cortine de fier care se învîrte te nebun ; în *Doamna din Shanghai* — leg narea domoal a receptorului telefonic la picioarele celui care s-a pr bu it. Dintr-o amputare, Hitchcock nu ne arat , la sfîr it, decît pantoful devenit inutil i care este aruncat în mare (*Life boat — Barca de salvare*). într-un registru de data aceasta comic, iat înlocuirea unei înc ier ri cu un montaj rapid de fotografii de boxeri în pozi ie de atac (*Gift Horse — Calul de dar*).

Imaginea mai poate fi înlocuit printr-o evocare sonor (vom reveni, în capitolul consacrat fenomenelor sonore): un om înainteaz spre un altul inînd în mîn un cu it pe care camera de luat vederi îl prinde în *gros-plan*, apoi imaginea se terge prin *închidere în întunecare* (*fond de au noir*) i auzim un fel de ip t muzical ce evoc p trunderea lamei în carne (*Murder by contract — Asasinat prin contract*). Dar iat foarte frumosul montaj simbolic, în acela i timp vizual i sonor, al mor ii lui Mustafa, în *Drumul vie ii: gros-planul mîinilor luptînd s ajung la un pumnal — planul*

apusului de soare (se aud gîfiieli, apoi un ip t) — *planul* unui ele teu (or c ieli de broa te) — *închidere în întunecare* — acela i iaz, a doua zi (cîntecul p s rilor) — cadavrul pe inele de tren.

în sfîr it, *elipsa* poate avea ca obiect un element sonor. în *Les Bonnes Femmes (Femeiu tile)*, ipetele (virtuale) ale tinerei sugrumate sînt înlocuite prin chem rile, stranii i nep s toare, ale unei p s ri. Dar uneori s-a recurs la muzic pentru crearea de efecte lirice: admirabila secven final din *Moi universiteti (Universit ile mele)* ni-l arat pe tîn rul Gorki întîlnind pe malul m rii o femeie în durerile facerii; ipetele femeii care na te sînt înlocuite printr-o fraz muzical sfî ietoare, în timp ce ecranul ne arat valurile n pustindu-se asupra stîncilor. Un efect asem n tor apare i în *Five (Cei cinci supravie uitori)*, unde muzica se substituie ipetelor l uzei al c rei chip este supraimpresionat pe cadre de valuri furioase.

S ne referim acum la interdic iile mult mai precise ce au grevat reprezentarea unor evenimente i la simbolurile care, eventual, permiteau s le sugereze.

Graviditatea a fost mult timp un subiect tabu: dac sînt multe filmele în care eroina se declar îns rînat (*Obsesie, Roma ora deschis, Diavolul tn corp, Sommaren med Monika — O var cu Monika*), nu se cunosc decît pu ine unde vedem o femeie a c rei talie devine greoaie din cauza rotunjimii evidente a unei apropiate maternit i: *P mlnt, Vechi i nou, Curcubul* (cinematograful sovietic nu dovede te ipocrizie în acest domeniu, i maternitatea are aici un rol ideologic important), *Farrebique, The Salt of the Earth (Sarea p mintului), Viaggio in Italia (C l torie în Italia)*.

Cînd nu este vizibil , graviditatea poate fi sugerat în diferite feluri: pofta de a ron i un m r (*VARnore — Dragostea*), senza ia de vom (*Pau Mau Lice — Fata cu p rul c runt*), le în (*I Vitelloni*).

Nu vedem niciodat o na tere pe ecran (în afara filmelor de excep ie ca: *Vi vel hav et barn (Vrem un copil)* sau *Tu enfanteras sans douleur (Vei na te f r dureri)* i na terea este totdeauna semnalat de primele ipete ale noului n scut.

Este interesant de semnalat cazul anumitor elipse datorate tabuurilor sociale deosebit de puternice i c rora, dealtfel, nu li se opune nici o curiozitate pi-



Cânt , ca, de pild , acela al sentimentelor incestuoase: *Pension Mimosas* (*Pensiunea Mimosas*), *P rin ii teribili*, *Copiii teribili*, sau al homosexualit ii, problem pe care n-o g sim evocat decît arareori în filme i într-un mod mai mult sau mai pu in disimulat: homosexualitatea masculin — oimul blestemat, *Obse-sia*, *Focuri încruci ate*, *Le salaire de la peur* (*Salariul groazei*), *L'Air de Paris* (*Aerul Parisului*), *Les Tri-cheurs* (*Tri orii*), *Voulez-vous danser avec moi?* (*Dan-sa i cu mine?*), *La Dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco i fra ii s i*) ; i feminin — *Cutia Pandorei* / *Lulu*, *M dchen in Uniforme* (*Fete în uniform* ), *Quai des Orfevres*, *Aerul Parisului*.<sup>1</sup>

Cît despre actul sexual, acesta este un eveniment ce joac un rol important în majoritatea filmelor i care este greu de ar tat, mai mult decît orice altceva, oricît îndr zneal ar avea realizatorii în acest sens — *Et Dieu crea la femme* ( i Dumnezeu a creat femeia), *Les Amants* (*Aman ii*), *Jungruk llen* (*Izvorul fecioarei*). El este sugerat în diverse feluri:

— printr-o imagine mai mult sau mai pu in simbolic , ne înînd de context i care este introdus prin montaj: o coard de chitar care se rupe (*Marchands de filles* — *Negustori de fete*) ; imagini de eecplozii i de torente de ap , care simbolizeaz fecundarea unei vaci, într-o secven celebr din *Vechi i nou*;

— printr-o imagine care apar ine, dealtfel, contextului ac iunii: un val înspumat (*Plasa*, *O var cu Monika*, *Les Bois des amants* — *P durea îndr gosti-ilor*) ; pe de alt parte, în episodul contemporan din *Destinees* (*Destine*), iubirea dintre ofi erul american i tîn ra italianc este evocat prin *flash-* uri<sup>2</sup> ale unei trageri de noapte cu diferite arme, imagini care ocup în povestire un loc independent de rolul lor simbolic.

Dar majoritatea elipselor în acest domeniu se bazeaz pe o mi care a camerei de luat vederi care, dup ce a ar tat eventual primele demersuri amoroase, pare c se îndep rteaz cu discre ie. Cadrul se termin atunci printr-un *fond*u — sau aparatul se fixeaz pe un element material, apoi, printr-un *fond*u înl n uit,

<sup>1</sup> în ultimii ani, tabuul homosexualit ii a fost în mod considerabil zdruncinat. Dar trebuie notat c , dac această problem este deseori abordat la modul ironic sau comic, ea r mîne deosebit de voalat cînd este tratat de c tre realizatori care o iau în serios (*Aerul Parisului*, *Rocco i fra ii s i*). S semnal m, în leg tur cu cinematograful american, tabuul care interzicea reprezentarea pe ecran a drogului i a droga ilor i care n-a fost înl turat decît în 1955 de *The Man with the golden Arm* (*Omul cu bra ul de aur*).

<sup>2</sup> Imagini foarte scurte.

realizatorul ne face s ̃ în elegem c s-a scurs un oarecare timp (o scrumier ̃ la început goal ̃ apoi plin , un butoi ̃ în care se revars ̃ preaplinul unui jgheab, apoi acela i butoi dup ̃ ce a încetat ploaia, în *Bestia uman* ), sau c protagoni tii sînt ocupa i cu altceva (un disc care, ajuns la cap tul cursei, se învîrte te cu un hîrîut monoton, în *Rotation (Rota ie)*, sau, în sfîr it, camera de luat vederi se îndreapt ̃ spre un obiect care aparine, de asemenea, ac iunii i c ruia i se confer ̃ o valoare simbolic sau aluziv : un colier rupt ale c rui perle sînt risipite pe jos (*Extase — Extaz*), o gravur reprezentînd un gornist care sun ̃ atacul (*Boudu sauve des eaux — Boudu salvat de la înec*), o stamp din secolul al XVIII-lea, cu subiect frivol (*Edouard et Caroline — Eduard i Carolina*), un foc de lemne într-un emineu, care evoc ̃ flac ra pasiunii (*Diavolul In corp*), o stea de mare, care, în context, simbolizeaz ̃ dragostea celor doi eroi (*Remorchere*).

în sfîr it, trecerea de la *dumneavoastr* la *tu* este un „truc” infailibil pentru a face s se în eleag ̃ ce s-a petrecut.

Pentru a termina aceast analiz arid cu o not mai vesel , nu rezist pl cerii de a cita rîndurile unde Elmer Rice a ridiculizat cu umor misterele care, în universul cinematografic hollywoodian, înconjur ̃ procrea ia: „Via a, scrie el, provine în *Purilia* dintr-o surs necunoscut i, dac nu pot s-o definesc, pot, din contra, s certific faptul c ea nu este consecin a unei uniuni sexuale... M gr besc s adaug c , nefiînd rezultatul acestei uniuni, na terea este provocat totdeauna de o c s torie.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Voyage Purilia*, p. 83.

## RACORDURILE

Acest capitol este continuarea direct a celui precedent. Un film este făcut din mai multe sute de bucati, iar continuitatea logică și cronologică nu este întotdeauna suficientă pentru a reda perfect *întru viață* pe în fața spectatorului; cu atât mai mult cu cât de vreo douăzeci de ani cronologia a fost deseori copleșită în picioare și reprezentarea spațiului a fost mereu dintre cele mai îndrăznețe.

În lipsa (eventual) a continuității logice, temporale și spațiale, sau cel puțin pentru mai multă claritate, sîntem deci obligați să recurgem la *racorduri* sau *tranziții plastice* și *psihologice*, totodată *vizuale* și *sonore*, menite să constituie articulațiile povestirii<sup>^</sup>

Mai înțîi, este nevoie să stabilim o nomenclatură critică a *procedurilor tehnice* de tranziție: vîrșite sub acest aspect pur tehnic, ele constituie ceea ce am putea numi *punctuația* cinematografică. Dar, în acest caz, se poate vorbi, într-adevăr, de o punctuație? „*Punctuația cinematografică* — scrie dr. Bataille — *este ansamblul procedurilor optice de legătură care trebuie să servească la redarea mai limpede a percepției intelectuale a secvențelor și a grupurilor de secvențe. Punctuația aceasta există realmente și are vreo valoare? Răspunsul pe ruse mai întîi afirmativ și unele efecte de dispariție și*

*aparitie a imaginilor fuseser clasificate ca trebuind s reprezinte o virgul , un punct i virgul , un punct etc. Clasificarea aceasta avea de la început ceva arbitrar. În alegerea convenional a unor anumite racorduri, ca fiind corespunzătoare unor anumite semne, i ceva artificial. În aplicarea ei... în momentul creației, cineastul a fost c l uzit de diviziunea ideilor i a legăturilor mai mult sau mai pu în puternice dintre ele; dar, pentru spectator, fluxul cinematografic n-are nevoie s fie punctat în mod vizibil... Nu este, deci, necesar s se fac o paralel precis între semnele de punctuație tipografică i racordurile optice, selectarea unuia sau altuia dintre aceste racorduri neavând un caracter obligatoriu ca aceea a unui semn de punctuație. Totu i, un minimum de punctuație cinematografică , adică o selectare a unor anumite racorduri optice poate fi luat în considerație, ea r spunzând unor anume diviziuni, arbitrare, ale povestirii filmate<sup>1</sup>* Din acest text reiese foarte bine c ar fi absurd s vrem a stabili o coresponden perfect între punctuația scrisă i punctuația filmică , ale c rei existen i importan trebuie totu i s le admitem; i aici limbajul cinematografic îi dezvăluie originalitatea. În orice caz, putem afirma, se pare, c punctuația n-ar trebui s fie niciodată percepută ca atare; ea joacă un rol important în conducerea povestirii, dar trebuie doar s-o ajute s se desfășoare în mod continuu, fără a obliga ochiul spectatorului s se oprească la o înlănțuire artificial sau eronată (*racord fals*).

Iată, deci, o nomenclatur succintă a „semnelor de punctuație” i câteva reguli simple privind punerea lor în aplicare.

**Schimbarea planului prin tăietură la fotogram :** înseamnă înlocuirea brutală a unei imagini cu alta } este trecerea elementară , cea mai obișnuită i de asemenea esențială : cinematograful a devenit o artă în ziua când s-a tăiat s se pun cap la cap buciile inițial separate în momentul filmării;

<sup>1</sup> Robert Bataille, *Grammaire cinégraphique*, pp. 62—63.

'decupajul i montajul sînt incluse în aceste dou opera ii primare\ T ietura la fotogram se folose te cînd trecerea nu are valoare semnificativ prin ea îns i, cînd corespunde unei simple schimb ri a unghiului de vedere sau unei simple succesiuni în percep ie, f r exprimarea (în general) a timpului scurs, nici a spa iului parcurs — i f r întreruperea (în general) a benzii sonore.

**vFondu-ul de deschidere i fondu-ul de închidere** (sau închidere în întunecare) separ în general secven ele unele de altele i servesc la marcarea unei importante schimb ri a ac iunii secundare sau a scurgerii timpului ori, de asemenea, a schimb rii locului. **Fondu-|i|** marcheaz o semnificativ pauz în povestire i este înso it de oprirea benzii sonore: ^ dup o astfel de tranzi ie, este bine s fie redefinite coordonatele temporale i spa iale ale secven ei care începe. Este cea mai marcant dintre toate trecerile i corespunde unei schimb ri de capitol.

**(jFondu-ul înl n uit (an eneu)** const în înlocuirea unui plan cu un altul prin suprainpresiunea scurt a unei imagini ce apare peste precedentă care dispare! Cu rare excep ii, are întotdeauna-rolul de a marca o scurgere a timpului] f cînd s se substituie, în mod gradat, dou aspecte ale aceleia i personaj sau ale aceleia i obiect, diferite sub raport temporal (care se petrec în viitor sau în trecut), în func ie de context <sup>1</sup>. Astfel, în *La Regie du jeu (Regula jocului)*, la început, un **fondu-inl n uit** ne face s trecem de la Genevieve, care vorbe te cu prietenii, la acela i personaj conversînd cu o alt persoan i într-un al loc; am citat mai sus tranzi ia temporal realizat prin imaginea unui butoi unde se strînge apa de ploaie (*Bestia uman* ). **Fondu-u| înl n uit** poate s nu aib alt rol decît acela de atenuare a t ieturii la fotogram , cu scopul de a evita

<sup>1</sup> Elipsa temporal poate fi înso it , eventual, de o schimbare a locului, dar accentul este întotdeauna pus pe scurgerea timpului.

s *rituri* prea brutale ale unor planuri cînd se înl n uie mai multe cadre ale aceluia i subiect: de exemplu, seria de planuri din ce în ce mai apropiate ale ferestrei luminate a castelului de la începutul filmului *Cet eanul Kane*.

în sfîr it, trebuie men ionat *fondul-ul înl n uit sonor*: de pild , muzica înso ind „cufundarea” în trecut a înv toarei face loc zgomotelor str zii cînd personajul revine la realitate (*Copiii din Hiroshima*); de la zgomotul pe care îl fac picioarele lui Marc strivind geamurile sparte care acoper podeaua apartamentului bombardat, se trece la zgomotul pe care îl face Boris împotmolindu-se în noroi pe cîmpul de lupt (*Zboar cocorii*).

*^Filajul: fondul-ul n uit* de un tip special, care consta în trecerea de la o imagine la alta cu ajutorul unui panoramic foarte rapid (*filat* sau *raff*), efectuat pe dinaintea unui fond neutru i care apare neclar pe ecran. Este pu în folosit, fiind foarte artificial jG sim un astfel de exemplu în *Cet eanul Kane* în momentul cînd rela iile dintre magnat i so ia sa se în spresc: o serie de scene scurte, legate prin filaje ne arat evolu ia de la dragoste la obi nuin , apoi la indiferen i la ostilitate.

*Voleul i insul*: o imagine este înlocuit pu în cîte pu în prin alta care alunec oarecum prin fa a ei (fie lateral, fie ca un evantai), sau înlocuirea imaginii se face sub forma unei deschideri circulare care cre te ori descre te (*irisj*). Aceste procedee sînt pu în utilizate, i nu putem decît s ne feliit m pentru asta, deoarece ele materializeaz , în mod sup r tor, în ochii spectatorului existen a ecranului ca suprafa dreptunghiular . S not m c irisul a fost utilizat mai ales în epoca filmului mut: *deschiderea în iris* (des folosit de Griffith), corespunde unei l rgiri a cîmpului prin *travling-înapoi*, plecînd de la elementul cel mai important al imaginii, iar *închiderea în iris* — unui *travling-înainte* virtual, sco înd în relief un detaliu i înconjurîndu-l progresiv cu negru.

**Racordurile** sg bazează fie pe o analogie plastic ,  
fie pe o analogie psihologic /

/

### **Racorduri de ordin plastic**

A. **Analogie de coninut material**, adică identitate, omologie sau asemănare care creează tranziția; trecerea unei scrisori din mâinile autorului ei în acelea ale destinatarului (*The Magnificent Ambersons — Mreia Ambersonilor / Orgoliul A.*)| de la un trenuleț-jucărie, la o garnitură adevărată (*Vin toare tragic*); de la o carte poștală înfățișând-o pe dansatoarea Lola-Lola, la cântărea a în carne și oase pe scena cabaretului (*Îngerul albastru*).

Mai subtil, iată o asemenea analogie realizată cu ajutorul benzii sonore care începe înainte de a-i face apariția imaginea ce îi corespunde: trecerea de la o stampă reprezentând un soldat care sună atacul la un cor municipal (*Boudu*), de la trompeta unui arhanghel-statuiă la trompetele unei fanfare militare (*Ritmuri de război*).

JB. **Analogie de conținut structural**, adică similitudinea compoziției interne a imaginii, extinsă într-un sens mai curând stativ la imaginea unui uvoi de vin înfățișând dintr-un butoi răsturnat face loc mulțimii de sticle care ies de la un bal popular (*Froken Julie / Domnișoara Iulia*); de la imaginea unei balerine care se învârtă te se trece la aceea a picăturilor de ploaie într-o băltoacă de apă (*Asasinii printre noi*).

C. **Analogie de conținut dinamic**, adică bazată pe mișcările analoge ale personajelor sau obiectelor\* sînt **racorduri în mișcare**, cu alte cuvinte legătura dintre mișcările identice a două corpuri mobile diferite sau ale aceluiași corp în două momente succesive ale deplasării lui.) De pildă: trecerea rapidă de la fugă la urmărirea în westernuri; de la cizma unui soldat mort aruncat în afara tranșeei, la cizma nouă aruncată la grămadă de un muncitor cizmar (*Ucraina — Mahalaua*);

de la un om b tîndu- i calul, la o femeie lovindu- i copilul (*Arsenal*)<sup>1</sup>. Dar iat exemple i mai potrivite: crearea unui raport de cauzalitate fictiv (o sticl goal aruncat în dep rtare de un be iv — un geam care zboar în nd ri din cauza pietrelor manifestan ilor, în *Muerta de un cielistă — Moartea unui ciclist*); apropierea a dou imagini- oc (o sticl trîntit cu violen pe o tejghea — un cu it care se înfige din zbor într-un stîlp, în *The Wild one — Hoarda s lbatic / S lbaticul*); introducerea unei analogii sonore (în *The Thirty-Nine Steps — Treizeci i nou de trepte*, o femeie, descoperind un cadavru, deschide gura ca s scoat un ip t... care este înlocuit de fluieratul unui tren ie ind dintr-un tunel; exist aici o combina ie între o analogie sonor i în acela i timp dinamic din punct de vedere vizual, traiectoria ip tului fiind, ca s spunem a a, înlocuit , continuat prin mi carea trenului).

### Racorduri de ordin psihologic

Analogia care justific apropierea nu apare în mod direct în con inutul imaginii, ci gîndirea spectatorului efectueaz *racordul*.<sup>^</sup>*Tranzi iile* cele mai obi nuite, adic schimb rile de planuri bazate pe *privire* apar in, în primul rînd, acestui tip; tehnica respectiv este evident în *cîmp-contra-cîmp* (conversa iile între dou personaje ar tate alternativ), dar ea îndrept e te, de asemenea, majoritatea racordurilor care, în func ie de imaginea personajului ce *prive te*, determin apari ia în cadru a *ceea ce vede el* sau a *ceea ce încearc s vad* ; în acest ultim caz, la baza racordului st gîndirea personajului i jBau, mai exact, tensiunea

<sup>1</sup> Un racord foarte îndr zne , de acest tip în *North blj North West (La nord, prin nord-vest)* : eroul o scoate din pr pastie pe tîn ra femeie (v zut în *plonjeu*) — i o ridic în eu eta vagonului de dormit (v zut în *contra-plonjeu*).



lui mental ; este vorba, întrucâtva, de un *cîmp-contracîmp mental* <sup>1</sup>.

A. *Analogie de con inut nominal*: juxtapunerea a două planuri, în următoarele condiții: în cel din urmă, sînt desemnați sau evocați un individ, un loc, o epocă, un obiect, care apar apoi în planul următor, după un semn de punctuație oarecare. Astfel, se va spune „Unde este Bernard?”, „Plec la Veneția”, „Era în 1925” și scena următoare introduce persoana, locul și epoca anume. În *Le ciel est vous (Cerulea vă aparține)*, scriitorul declară: „Vom instala o firmă luminoasă, cînd afacerile vor merge bine” și secvența următoare se deschide cu un plan al firmei luminoase deasupra garajului <sup>2</sup>.

B. *Analogie de con inut intelectual*: termenul mediator poate fi gândul unui personaj. Intrînd în camera profesorului, menajera se miră și se așează pe patul gol și îi pune întrebări: planul următor îl arată atunci pe Rath întins în patul cămăre ei (*îngerul albastru*); o tîrî se gîndește cu durere (*gros-plan* al chipului ei) la tatăl său, pe care servitoarea l-a făcut beiv, și un *fondue-în lămpă* (*fondue-enchaîne*) introduce un plan al tatălui, prăvălit, în camera alăturată, dinaintea unei sticle cu vin (*Les Inconnus dans la maison — Cărușii întunecoase*); în aceste două exemple, coninutul gândirii personajului este oarecum materializat vizual <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Alături de tranzițiile bazate pe privire, trebuie să semnalăm o tranziție „olfactivă”: cu o înfățișare lacomă, Douglas Fairbanks adulmecă în aer un miros, apoi un *fondue-în lămpă* neclar introduce imaginea chifelor care se coc (*The Thief of Baghdad — Hoțul din Bagdad*).

<sup>2</sup> În *Die tausend Augen des Dr. Mabuse (Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse)*, o astfel de înfățișare îi furnizează spectatorului perspicace o indicație prețioasă asupra adevăratei identități a numitului Mabuse.

<sup>3</sup> L-am putea defini, de asemenea, drept o *analogie de atitudine psihologică* traducîndu-se printr-o expresie identică a chipurilor — în exemplul care urmează este vorba de un scepticism ostil (chipuri „închise”): de la raniile privind spre preotul incapabil să aduc ploaia, se trece la altele, aflăți în fața unui obiect necunoscut: noul separator de lapte (*Vechi și nou*).

vertical de du-te-vino scurt i rapid , în a a fel încît avem impresia c el rîde (*Krujeva — Dantele*)<sup>1</sup>.

B. *Metafore dramatice*: joac un rol mai direct în ac iune, aducînd un element explicativ util pentru conducerea i în elegerea povestirii. *Greva* furnizeaz un exemplu celebru: imaginea muncitorilor mitralia i de armata arist este al turat unei scene de abator, cu animale înjunghiate (aici cel de-al doilea termen al metaforei nu apar ine ac iunii); în acela i film, g sim juxtapunerea unui capitalist care folose te o storc toare de l mîi i a trupelor care îi urm resc pe grevi ti. *In Octombrie*, eful guvernului provizoriu, Kerenski, este confruntat, prin montaj, cu o statuie a lui Napoleon, al turare prin care Eisenstein vrea s simbolizeze ambi iile celui dintîi; iar imaginile unui conduc tor antibol evic care peroreaz sînt urmate de cele ale unor harpi ti, aceasta pentru a l sa s se în eleag c oratorul nu are alt scop decît s adoarm vigilen a revolu ionar a poporului. în *A a e via a*, moartea b trînei este sugerat prin imagini ale zborului porumbeilor i *flash-uri* ale valurilor furioase. De remarcat c cel de-al doilea termen al unora dintre aceste metafore (animalele, harpi tii, valurile) nu are nici o leg tur cu ac iunea filmului i este introdus cu totul arbitrar: îndr zneal foarte caracteristic cinematografului sovietic mut i care ine de ceea ce se nume te *montajul atraciilor*. în sfîr it, în leg tur cu efectul ironic, iat un exemplu împrumutat de la Ilitchcock: în cursul unei conversa ii între o actri i un lord, un *flash* foarte scurt al unei farfurii cu brînz i al unui pahar cu vin introduce brusc un simbol al vulgarit ii interlocutoarei (*Murder — Crima*).

<sup>1</sup> Exemplu de transpunere vizual a unei metafore verbale, *marea de acoperi uri*: un vapo.' de hîrtie se profileaz în supraimpresiune pe panorama acoperi urilor pariziene agitate de valuri fictive printr-un balans al camerei de luat vederi (*Antract*).

C. *Metafore ideologice*: scopul lor este să producă în conștiința spectatorului nașterea unei idei care semnifică foarte mult cadrul acțiunii filmului și care implică o mai largă luare de poziție cu privire la problemele omenești. Este celebru începutul din *Timpuri noi*, care arată imaginea unei turme de oi în mers, apoi pe aceea a unei mulțimi ieșind din metrou; în *Apropo de Nisa*, defilarea trupelor este urmată de un plan al mormintelor dintr-un cimitir; în *Urmașii lui Genghis-han*, pregătirea vestimentare minuoasă ale ofițerilor englezi care se duc la Marele Lama — vrând să-l impresioneze prin înalta lor — sunt așezate, ironic, în paralel cu tergerea și lustruirea statuiilor din templul unde vor fi primiți. Un exemplu emoționant apare în *Zuyderzee*, unde imaginea unui băiețuș de familie este pusă în paralel cu distrugerea cerealelor în timpul crizei din 1930.

În sfârșit, în *Mama*, una dintre cele mai frumoase *metafore* din cinematografie, de altfel în același timp *plastic*, *dramatic* și *ideologic*, se desfășoară într-o mare parte a filmului și constă în așezarea în paralel a unei manifestări a grevii tinerilor, în epoca aristocratică, cu dezechetul unui fluviu primăvară. Simbolul ia naștere din similitudinea evidentă dintre rostogolirea ghețurilor sfărâmate de renașterea primăvarii și valul de muncitori împinși, prin dobândirea conștiinței de sine și asalteze autocratiei. Ernest Lindgren a scris în legătură cu secvența aceasta rînduri admirabile, care redau perfect sensul și puterea ei de influență: „... *Ansamblul secvenței pe care am descris-o este, de fapt, construit prin întrepînzurarea unui anumit număr de acțiuni distincte. Patru dintre ele apar în drama însăși: evadarea din închisoare a fiului și întâlnirea dintre el și mamă, revolta tuturor deținuților, manifestarea muncitorilor în ora și acțiunea întreprinsă de armată pentru a zdrobi mișcarea. În spatele dramei principale se află alte două acțiuni seculare: mai întîi scenele generale de primăvară, apoi invol-*

burat a torentelor i riurilor, copiii care se joac i rid i b ltoacele de pe p mintul noroios care oglindesc cerul; în al doilea rând, ca element particular al apariiei prim verii, sloiurile de ghea care coboar inexorabil pe râu, când încet i calm, când îngr m dindu-se unele peste altele. Mi carea secven ei, în totalitatea ei, este construit prin amestecul acestor elemente pariale, opuse unele altora i ale c ror interconexiuni sînt extrem de subtile i de variate. Astfel, planurile cu prim vara sînt reintroduse pentru a exprima bucuria prizonierului. Tema prim verii reapare în gîndul de i-nu ilor a eza i în celula comun ; ea revine în cadrele cu manifesta ia i solda ii oglindi i în b ltoacele de pe drum. Ghea a de pe fluviu constituie o dezvoltare fireasc a temei prim verii, care cap t aici o importan deosebit prin ea îns i. Din punct de vedere plastic, exist o similitudine clar între mi carea ghe ii i aceea a manifestan ilor în mers; i una i cealalt încep lent, cap t for în mod gradat i, la sfîr it, a a cum blocurile de ghea se sf rîm de picioarele poduluimar ul muncitorilor se transform în dezastru ling pod i se termin în haos i confuzie. Dar ghea a mai face parte, de asemenea, în mod firesc din scen i joac un rol realist în desf urarea ac iunii, când fiul scap pe un bloc de ghea i ajunge în afar de pericol, aflîndu-se temporar în siguran ." <sup>1</sup>

Dup ce am v zut rolul ideologic al metaforei, eslc necesar s -i studiem mecanismul psihologic: abord m astfel anumite probleme pe care le vom reg si i iu leg tur cu montajul. Metafora ia na tere din ciocnirea a dou imagini, dintre care una este termen de compara ie i cealalt obiect al comparaiei, lucru comparat; dac ne referim la exemplele citate, ne putem da seama c obiectul comparaiei este întotdeauna una sau mai multe fiin e omene ti, în timp ce termenul de compara ie este mereu un animal sau un obiect (stru , harp , oi, blocuri de ghea etc.); într-adev r, este firesc s se implice totdeauna chipul sau gestul uman, modificate, investite, prin confruntare, cu o tonalitate

<sup>1</sup> *The art of the film*, p. 86.

particular ; în primul rînd, pentru c a c iunile oamenilor sînt extrem de maleabile — i, în orice caz, în mai mare m sur decît obiectele cu care sînt comparate; apoi pentru c ne privesc i ne intereseaz mai mult decît orice alt realitate.

S încerc m s punem în eviden mecanismul metaforei, studiînd-o pe aceea prin care se deschide filmul *Timpuri noi*. Vederea turmei stabile te în noi o stare de con tiin avînd o anume calitate, corespunz toare ideii pe care ne-o poate sugera o asemenea imagine: curiozitate amuzat , aten ie destul de redus . Imaginea care urmeaz , a mul imii omene ti, aduce, din contra, un element foarte diferit: sîntem imediat mult mai *interesat*, *implicat* de această imagine care constituie un fapt uman, de unde instalarea în noi a unei tonalit i psihologice mult mai dense, mai încordate. Are loc, deci, o ridicare a tensiunii mentale: sensul apropierii dintre cele dou imagini apare imediat i provoac rîsul; dar cre terea tonului împiedic declan area rîsului i îl preschimb într-un zîmbet pu în trist: efectul ob inut, departe de a fi de-a dreptul comic, este mai curînd amar, dezam git i în cele din urm destul de pesimist. Este posibil ca, dimpotriv , a ezarea invers a celor dou imagini s fi avut un caracter comic mult mai clar, rezultat din c derea tensiunii psihologice pe care ar fi suscitât-o.

Vedem a adar c cele dou imagini ac ioneaz una asupra celeilalte: cea de-a doua cap t un „ton” i un „sens” în func ie de nuan area mental stabilit de prima i, la rîndul ei, a ac ioneaz asupra „tonului” i a „sensului” acesteia. în cele din urm , deci, *sensul* metaforei ia na tere din confruntarea celor dou planuri; cît despre *tonul ei*, acesta va fi mai curînd tragic dac exist o cre tere a tensiunii de la un plan la altul (solda ii — mormintele) i mai a degrab comic în cazul contrar (oratorul — harpele). îns , în ultim instan , dominanta psihologic i dramatic a filmului va fi aceea care-i va da metaforei tonalitatea exact : de exemplu, o metafor cu tendin comic într-un film tragic (oratorul — harpele) i o metafor cu tendin tragic într-un film mai curînd comic (sau, în spe , satiric: solda ii — mormintele) vor lua un ton amar i grav, i nu unul pur i simplu caraghios.

## Simbolurile

*Simbol* propriu-zis exist atunci cînd semnifica ia nu apare din confruntarea a dou imagini, ci rezid *în imaginea îns i*; este vorba de planuri sau de scene apar inînd numai ac iunii i care,

dincolo de semnificația lor direct, sînt investite cu o valoare mai profundă și mai largă, a cărei origine are diverse cauze pe care voi încerca să le trec în revistă

(A) *Compoziție simbolică a imaginii*: este vorba de o imagine în care realizatorul a reunit, mai mult sau mai puțin arbitrar, două fragmente ale realității, pentru a extrage din confruntarea lor această semnificație mai largă și mai profundă. Vedeți simplul lor conținut material. Putem deosebi două tipuri de construcție a imaginii:

— *personajul în fața unui decor*: personajele din frescele unei biserici ruse îți par a fi martorii amenințați ai dezechilibrului sufletesc al unei tinere fete (*Groza — Furtuna*); prințul Kurbski, care se întreabă dacă va trăi pe Ivan, se profilează în fața ochiului enorm, pictat pe zidul unei capele (*Ivan cel Groaznic*); un mic funcționar slab și jalnic gesticulează în fața unei ample și maiestuoase fresce din epoca Renașterii (*Cappotto — Mantaua* de Lattuada); în fața monștrilor marini ai unui acvariu, Elsa îl imploră pe Michel să fugă cu ea pentru a scăpa de soțul cel crud (*Doamna din Shanghai*). Iată ceva mai elaborat: o tânără femeie, ieșind din maternitate cu copilul al cărui tată a părăsit-o și trecînd pe lângă o biserică, este astfel filmat încît capul îi pare înconjurat de aureola unui martir (*The Kid — Piciul*); Kerenski, filmat în *contra-plonjeu*, pare a purta pe cap, în mod ironic, coroana de lauri pe care o statuie o întinde deasupra lui (*Octombrie*); sădichul oprit în fața unei vitrine ne apare cu chipul înconjurat de reflexele irului de cuite care simbolizează nebunia lui ucigaș (*Măi Un ora caută un criminal*);

— *personaj în relație cu un obiect*: am citat mai sus frumosul cadraj din *Femei nebune*, unde trebuie să pară că apăsătorul unei femei tulburate; un cadraj identic se întâlnește în *Lola Montes*, în timpul unei scene lungi, în care eroina evocă tristele ei vieți sale, și unde chipul îi este aproape mereu acoperit de burlanul sobei instalate

în diligent ; un efect asemănător există și în *I Confess (Mărturisire)* : tânărul preot acuzat de omor, care ascultă declarațiile diversilor martori, este cadrat de mai multe ori în plan mijlociu, iar într-un col al ecranului și în *gros-plan*, apare capul unei bare metalice: prezența obsedantă a acestei bare relevă aproape fizic drama care se petrece în el; tot în același film, preotul, străbătând orașul înainte de a se preda poliției, este văzut un moment în *plonjeu independent*, în timp ce în *prim-plan* se profilează o statuie a lui Hristos purtându-și crucea. Iată și ceva mai subtil: amantul agit un brici (cel puțin printr-un efect de perspectivă) pe dinaintea gâtului soției, viitoare victimă (*Obsesie*); într-un cadraj identic se vede mâna pe care poliistul îi pune cu grijă mâna, în fața omului pe care îl va strânge de gât (*Touche of Evil — Stigmatul răului*) ;

— *două acțiuni simultane*: în timpul cunoscerii protagoniștilor, vedem prin fereastra deschisă cum trece pe stradă un convoi funebru, simbol al erorii acestei uniri care se va termina cu moartea în mizerie a celor doi soți (*Rapacitate*); în scena dublei nunți din *Toni*, bucuriei generale a comensalilor se opune disperarea Josephei și a lui Toni care, în pofida dragostei lor reciproce, sînt obligați, datorită circumstanțelor, să se cștorească fiecare cu cineva pe care nu-l iubește; în secvența finală din *VAmour d'une femme (Dragostea unei femei)*, durerea tinerei care-i plînge dragostea pierdută prin plecarea inginerului este întărită de sporoviala inconștientă a noii învințitoare care povestește despre propria ei fericire. În plan comic, iată secvența operei din *Le Million (Milionul)*: cei doi artiști cîntă un duet de dragoste, cînd, de fapt, ei se detestă și își adresează în aparteu remarci nepoliticoase; în timp ce doi îndrăgostiți, ascunși în spatele unui element al decorului, iau pe seama lor cuvintele înflăcărate ale cîntecului. În sfîrșit, găsim o secvență admirabilă în surprinzătorul și subapreciatul *II Sole sorge ancora (Soarele va răsar din nou)*: în momentul cînd naștii îi duc la

moarte pe preot i pe un alt partizan, ranii se adun în calea lor — o mulime ce devine în curind enorm ; apoi preotul porne te s recite rug ciunea Fecioarei, iar ranii, în num r din ce în ce mai mare, încep s-i r spund într-un crescendo extraordinar al puterii i al credin ei care contrasteaz cu teama, devenit curind panic , a nazi tilor.

— *ac iune vizual combinat cu un element sonor*: chipul tinerei actri e pe care so ul ei a ucis-o din gelozie se profileaz în fa a ecranului unde ea începe s cînte: „*Tu e ti singura mea iubire*” (*Prix de beaute — Regina frumuse ii*) ; durerea prizonierului ce i-a pierdut cel mai bun camarad este sugerat de scîr îitul c ru ului pe care el îl împinge i unde se afl cadavru (*Velikii ute itel — Marele consolator*); un ho descoper un cadavru însîngerat i r mîne mut de groaz , iar din *off*, un cîine url de moarte (*La Tete d'un homme — Noaptea volupt ii*); unui om i se scoate cuiul pe care vagabonzii i l-au înfipt în um r, el î i st pîne te durerea, dar în dep rtare o siren url în locul lui (*El Bruto — Bruta*) ; un soldat a murit strîngînd între din i cele dou extremit i ale firului telefonic pe care fusese îns rcinat s-l repare i, odat comunica ia restabilit , se aude din *off* anun ul victoriei (*Veliki perelom — Cotitura cea mare*); un panoramic lent dezv luie ruinele cancelariei fostului Reich nazist de la Berlin, în timp ce se aude vocea lui Hitler promi înd poporului german pacea i fericirea (*Germania, anno zero—Germania, anul zero*); în momentul cînd gr dinarul caut prin piscina unde se afl poate un cadavru, înv toarea uciga î i înva elevii verbul *to find* — *a g si (Diabolicii)* ; cînd studentul negru s rac p trunde într-o locuin burghez luxoas , se aude o muzic regeasc : este proprietarul care ascult un disc (*On n'enterre pas le dimanche — Duminitica nu se inmormînteaz*) ;

— *inscrip ie subliniind sensul unei ac iuni sau al unei situa ii*: un bun exemplu se g se te în *Opera de trei parale*: nevoia ii londonezi, care



stau la coad pentru a obine de la Peachum, contra cost, permisul care le va îngădui să cercească, sînt dominați, în mod ironic, de formula biblic scris pe zid: „Dă-ți se va dai”. Un exemplu și mai elocvent apare în secvența din *Intoleranță*, unde greviștii sînt împușcați de poliția patronilor: panoramînd, pentru a-și urmări pe muncitorii care fug, camera de luat vederi descoperă, pictate cu litere mari, cuvintele unui slogan publicitar: „The same thing today as yesterday” \*, ce evocă un fatalism pe care Griffith tocmai urmărea să-l combat prin filmul său. În sfîrșit, ne amintim că *Cetăeanul Kane* se deschide printr-o mișcare de aparat care introduce în cîmpul vizual pancarta „No Trespassing” \*\*, simbol al imposibilității de a pătrunde în intimitatea individului.

B., *Conținut latent sau implicit al imaginii*: este vorba de forma cea mai pură și cea mai interesantă a simbolului. În acest stadiu, el constă dintr-o imagine care are propriul său rol în acțiune și nu pare să ascundă nici o implicație subiacentă, dar al cărei conținut se împlinsește capete, mai mult sau mai puțin limpede, peste semnificația sa imediată, *un sens mai general*; dincolo de denotație, o conotație care rămîne de precizat. A distinge aici, ca și în legătură cu metaforele, trei mari categorii de simboluri despre care vom vorbi, de altfel, să pretind că nu s-ar întrepătrunde:

— *simboluri plastice*: cu alte cuvinte planuri unde un gest sau o mișcare a unui obiect ori rezonanța lor afectivă pot evoca o realitate de alt ordin. Cinematograful sovietic oferă numeroase exemple de *simbolism afectiv* pur: în *Cruci torul Potiomkin*, în minutele care preced ordinul de a se deschide focul asupra răsculaților acoperiți cu o prelată, un anumit număr de planuri (o imagine a etravei cuirasatului, un panou cu stema imperială, o goarnă) concură, prin imobilismul lor, la întărirea impresiei de vie îngrijorare și de

\* Același lucru ați văzut ieri" (în engl. în text — *n. tr.*).

\*\* „Trecerea oprită" (în engl. în text — *n. tr.*).

A teptafe neputincioasa a echipajului; pu în (lupii aceea, în timpul luptei, planul care reprezintă un drapel fluturînd în vînt introduce o valoare epic subliniind caracterul momentului; la fel în *Urma ul lui Genghis-Iian*, imaginea unei l zi cu monede ce se r stoarn la p mînt, apoi aceea a unui acvariu i a unui vas de flori care, c zînd, se sparg, constituie, prin caracterul lor de imagini-oc (*gros-planuri* foarte scurte i într-o mi care foarte rapid ), un fel de contrapunct plastic al scenelor de violen pe care le înso esc; în *Othello* de Iutkevici, în timpul unui lung monolog în aparteu în care Iago îi expune inten iile criminale, luminile focurilor de artificii explodeaz în t cere pe cer, în spatele lui, ca i cum i-ar sublinia violen a cuvintelor. Dar iat un caz i mai explicit: tot în *Cruci torul Potiomkin*, imaginii doctorului aruncat în mare îi urmeaz un *gros-plan* al lornionului acestuia care, ag at în c dere de o parîm , se leag n la cap tul firului; el evoc , în spiritul lui Eisenstein, marioneta ridicul i sinistr care a fost acest om ce se prelua de titlul de medic pentru a declara bun de mîncat o carne plin de viermi <sup>1</sup>; porumbeii care îi luau zborul simbolizeaz întrucîtva plecarea sufletului unui mort (*Patimile Ioanei (VArC, A a e via a, Sierra de Teruel — Speran a)* ; în *Farrebique*, în timpul înmormînt rii bunicului, se vede cum m r cinii se aga de ro ile ma inii, ca i cum ar vrea s -l re în între ei pe omul care i-a petrecut toat via a în mijlocul naturii; în *La Sympïonie pastorale (Simfonia pastoral )*, hîrtille care zboar în toate p r ile în momentul cînd pastorul deschide u a biroului s u simbolizeaz fuga tinerei fete i, în acela i timp, surpriza îngrijorat a b rbatului; În *Miorlvii dom (Amin-tiri din casa mor ilor)*, în cursul conversa iei dintre Dostoievski i eful poli iei, repetat de

<sup>1</sup> Eisenstein noteaz c poate fi v zut aici echivalentul figurii de stil numit *sinecdoc* i care const în a lua o parte drept un tot, procedeu utilizat deoseori în cinema tocmai din cauza valorii sale sugestive.

nenum rate ori, imaginea sfericului ale cui pandantive de cristal freacă și sună ascuțit face perceptibil atmosfera tensionată a scenei; în filmul lui Iutkevici, Othello, chinat de gelozie, este filmat printre plasele de pescari, în care pare prins ca în capcana unui labirint.

Alte exemple de imagini asociate cu efecte sonore: deraierea trenului blindat german în *La Bataille du rail (Lupta torii din umbră)* se termină cu planul în care un acordeon se rostogolește pe taluz, printre rămășițele vagoanelor, într-o cascadă de note ipsoare și dezacordate, după chipul morții derizorii a acelor oameni sacrificăți pentru o cauză nedreaptă; în *The Sniper (Pindarul)*, o prostituată beată merge penibil și lovește cu piciorul o cutie de conserve care începe să se rostogolească cu mare zgomot pe strada în pant — imagine jalnică a acestei femei; în sfârșit, secvența uimitoare a intrării trenului în gară, din *Posledniaia noci (Ultima noapte)* conține un frumos contrapunct sonor: în liniștea marelui hol pustiu, gâfâitul locomotivei simbolizează cu vigoare îngrijorarea oamenilor la pândă;

— *simboluri dramatice*: sînt cele care joacă un rol direct în acțiune, furnizînd spectatorului elemente utile pentru înțelegerea povestirii; simbolurile de acest gen abundă și sînfădăseori, destul de elementare: foarte des o luminare care se stinge semnifică moartea unui personaj (*Man-taua* de Kozînev și Trauberg); Napoleon, întors din insula Elba, întocmește planul bătăliei împotriva armatei engleze din Belgia și, la sfârșitul discuției, el aruncă pe hartă cu titlu de tîrziu hîrtie înută pînă atunci în mînă, iar acesta se oprește la un nume pe care ni-l descoperă aparatul de filmat: Waterloo (*Contesa Walewska*); o tânără femeie a hotărît să-l ia în căsătorie pe bătrînul care îi face curte, dar iată că un marș militar anunță întoarcerea frumosului soldat pe care ea îl iubește: femeia se repede să-l întîmpine, dar colierul oferit de bătrîn se agăță de spătarul scaunului, se rupe și îi răspîndește perlele pe jos (*Morocco — Maroc*); un bărbat, lînd din nea-

ten ie s -i cad în vatra emineului fotografia celei care i-a fost amant , schi eaz gestul de a o scoate din fl c ri , apoi se r zgînde te i o prive te cu indiferen cum arde (*Piciul*); o mîn (cea a efului poli iei) se închide, prin supra-impresiune, peste un mic grup de agitatori proletari care discut în leg tur cu un plan de ac iune (*Greva*); peste imaginea unei tinere prinse în capcan de curtea insistent i interesat pe care i-o face un ofi er, se suprapune aceea a unui p ianjen care î i ese pînza ( *The Queen of Spades — Dama de pic* ).

Ga exemplu de simbol mai pu in „lizibil”, iat un ceainic care fierbe i care exprim tensiunea crescînd dintr-un grup unde se va ajunge la asasinat (*Po zakonu — Conform legii*) i laptele care se revars din crati , simbolizînd dorin a sexual a so ilor (*Quai des Orfevres*); un toc de pantof care se rupe i apoi mersul chiop tat traduce zbuciumul moral al unei femei (*Opinia public , Voro di Napoli — Aurul Neapolelui*); în timpul unei discu ii violente cu so ul ei, o femeie î i unge fa a cu crem pentru demachiat,, i din brutalitatea cu care î i fr mînt obrazul devine perceptibil confuzia ei interioar (*De dou ori*); în *Obsesie*, în fa a protagonistei apare deodat o femeie al c rei chip r mîne în umbr i care ine în mîn un cosor greu; s fie oare Moartea, moartea *ei*<sup>1</sup>?

Dar putem avea de-a face i cu efecte mult mai elaborate. Un exemplu excelent ni se ofer în *Rapacitate*: Marcus, prietenul tinerilor c s -tori i, furios c -i scap banii cî tiga i de Trina datorit biletului de loterie pe care el i l-a oferit, hot r te s ia înapoi aceast sum prin orice mijloace; voin a lui nefast î i g se te expresia într-un plan introdus de mai multe ori în cadrul secven ei i care arat o pisic încercînd s ajung la dou p s rele încremenite de spaim într-o colivie. Un simbol mult mai subtil este moartea

<sup>1</sup> S nu uit m rolul simbolic al decorului i al elementelor naturale, analizat mai înainte.

canarului din secven a de început a **îngerului albastru**: incidentul acesta serve te, desigur, la scoaterea în eviden caracterul sentimental al profesorului, dar în acela i timp, i f r nici un dubiu, este o prefigurare a mor ii sale lamentabile din finalul filmului, de fiin la fel de dezarmat ca i zbur toarea cea slab ; impresia de presim ire tragic pe care o las acest eveniment neînsemnat este înt rit , dealtfel — în momentul primelor vizite ale profesorului la Lola-Lola — prin prezen a insistent i t cut a unui clown care nu este altceva decît simbolul viitoarei dec deri a lui Ratli. G sim în **Urma ul lui Genghis-Han** un joc de scen foarte subtil, dar deosebit de semnificativ: ducîndu-l pe prizonierul mongol pentru a-l împu ca, soldatul englez are grij s nu- i murd reasc picioarele în b ltoacele de ap ; la înapoiere, din contra, una din moletiere îi atîrn desf cut i se tîr te în noroiul pe care el nu mai încearc s -l evite: comportamentul «acesta simbolizeaz cu putere confuzia intelectual a soldatului dezgustat i indignat de omorul pe care a fost silit s -l comit .

în sfîr it, semnal m rolul simbolic care-l pot de ine **sunetul** (un b rbat, ruinat i desperat, aude din **off** apelurile crupierilor, simbolizînd patima pentru joc de care el este cuprins: **Le Joueur — Juc torul**) i **culoarea** (înt r-un film alb-negru, secven ele în care eroina se afl pe un hipodrom apar în culori vesele care îi exprim fericirea: **Le Huitieme jour — A opta zi**).

—**simboluri ideologice**: numite astfel pentru c — repet — servesc s sugereze idei care dep esc cu mult limitele povestirii unde sînt inserate, în **Speran a**, o furnic plimbîndu-se pe colimatorul unei mitraliere pare s simbolizeze inocen a vie ii din natur confruntat cu mecanismul monstruos al r zboiului; i putem citi o semnifica ie întrucîtva analog în celebra secven în care ranul, îmbarcat într-un avion pentru a ar ta amplasamentul aeroportului du man, nu- i mai recunoa te p mîntul natal v zut din cer. în **Octombrie**, în momentul cînd Palatul de Iarn

este cucerit de muncitorii revoluționari, Eisenstein arată un orologiu al cărui cadran indică ora local în marile capitale, ca și cum ar anunța că evenimentul acesta va schimba istoria lumii. În *Ladri di biciclette* (*Hoști de biciclete*), când se fură bicicleta, muncitorul Ricci lipește un afiș al Ritei Hayworth; cunoscând opiniile realizatorului și ale scenaristului acestuia, Zavattini, se poate admite fără greutate că respectivul afiș este simbolul valurilor de imagini abrutizante și nocive pe care Hollywoodul le revărsa pe ecranele lumii, imagini al căror lux și falsitate îi îngăsesc contraponderea în mizeria materială și morală a unui mare număr de ființe omenești. Când tânără muncitoare din *Le Point du jour* (*Zorii zilei*) le spune delegaților mineri, în legătură cu zidul dimprejurul minei: „*Când eram mic, credeam că nu există nimic în spatele acestui zid*”, este clar că realizatorul Louis Daquin este cel care îi exprimă aici concepția despre societate, zidul acesta enorm și de netrecut simbolizând diviziunea regretabilă a societății în clase antagoniste. În filmul *Pământ*, în momentul când tânărul tractorist ucis de un contrarevoluționar este dus la cimitir, o femeie este cuprinsă de primele dureri ale faeriei: astfel, fără încetare, viața ei naște tere din moarte; tema se întâlnește frecvent în cinematograful sovietic: bărbarii pier în lupta revoluționară, dar se înalță alții care vor pregăti recoltele viitoare. Când, la sfârșitul *Vînătorii tragice*, fostul deportat — pe care omajul și mizeria îl împinseseră între într-o bandă de gangsteri — își înalege greșala și revine de bunăvoie printre semenii săi, ranii, aceștia îi redau libertatea, dar îl gonesc prietenește, lovindu-l cu bulgări de pământ, către antierile pașnice ale patriei eliberate; este aproape o purificare, o exorcizare impusă astfel de muncitorii din cooperativă aceluia care, prin răstăcirea sa criminală, fusese gata să le ia pământul ce le asigură subzistența; prin acest simbol, în spiritul cinematografului sovietic, De Santis exprimă un fel de

comuniune vital între p mînt i oamenii care tr iesc din substan a lui. într-o perspectiv non-realist , trebuie citat efectul foarte original ce se afl în *Oblomok imperii (O frintur de imperiu)* : cînd amnezicul îi reg se te trecutul, îl vedem (*flash-back*) într-un *no man's land* \*, fa în fa cu un infanterist german ce are acela i chip cu al lui, care de fapt, *este* chiar el; la fel, agen ii de leg tur , telefoni tii, artileri tii din fiecare tab r *sînt* cu to ii el; ceea ce, în mintea realizatorului, înseamn , f r îndoial , c în r zboi oamenii se bat contra lor în ile, cu toate c , prin natura lor, ei sînt cu to ii fra i. în sfîr it, iat extras, din *Arsenal*, unul din cele mai îndr zne e i mai emo ionante simboluri (cu tot caracterul s u non-realist) care poate ii g sit în istoria cinematografului: la sfîr itul filmului, în momentul cînd greva muncitorilor de la arsenal este zdrobit de armata arist , omul care conduce mi carea se apropie de plutonul de execu ie: este împu cat de la mic distan , totu i nu cade i îi descoper pieptul ca i cum le-ar ar ta tr g - torilor c ceea ce tr ie te în el este o idee mai tare ca moartea

A i remarcat desigur c *simbolul* oslo cu atit mai reu it i mai impresionant cu cil este mai pu în evident de la început, cu cît pare mai pu în fabricat i mai pu în

\* ar a nim nui (în engl. în text)— *n. tr.*

<sup>J</sup> Efecte simbolice expresive pot fi ob inute prin între p trunderea planurilor, fiecare reluînd ac iunea pu în înainte de clipa unde a l sat-o precedentul. Exemplul cel mai celebru se g se te în *Ivan cel Groaznic*, cînd se revars monedele de aur pe capul noului ar: efectul ob inut este un fel de dilatare a duratei, pentru a sublinia solemnitatea momentului. Acela i procedu i aceea i impresie în *Cru-ci torul Potiomkvn*, cînd, dup incidentul cu carnea alt-rat , unul dintre marinari sparge de pardoseal o farfurie purtînd inscrip ia „Da i-ne nou pîmea noastr cea de toate zilele". în vestita scen în care kerenski urc sc rile cele mari (în *Octombrie*), întrep trunderea cadrelor subliniaz în mod ironic ambi ia personajului i tinde s ne sugereze c acesta nu-i va atinge niciodat scopul, în line, în *Sfir ilul Sankt-Petersburgului*, acela i efect, aplicat la ascensorul care începe s urce i unde a intrat capitalistul, scoate în relief puterea i fastul individului.

artificial. Este foarte clar, totuși, că posibilitățile de exprimare simbolic depind de stilul și tonul contextului și că un simbol fantasmagoric ca acela din *Arsenal*, pe care l-am citat, nu este decât conceput și admis decât în universul cvasisuprarealist al lui Dovjenko. Oricum ar fi, procesul normal de elaborare a simbolului constă totdeauna în dintr-o scoală la iveală o semnificație secundară și latentă sub conștientul imediat și limpede al imagini.

Or, există filme, la drept vorbind destul de rare, care dovedesc o curioasă răsfrângere a valorilor și o supărușoare necunoaștere a naturii reale a cinematografului. Aceste filme transformă aparența direct vizibilă a acțiunii (primul grad de inteligibilitate a unui film) într-un simplu suport, creat artificial, destinat să implice un sens simbolic (al doilea grad de inteligibilitate) care ocupă un loc de primă importanță. Aceste filme nesocotesc, astfel, „regula jocului” cinematografic, care cere ca imaginea să fie mai întâi un bloc de realitate direct semnificativ și apoi, în mod secundar și facultativ, mediatoare a unei semnificații mai profunde și generale. În felul acesta, ele se expun la diverse pericole, principalul fiind o acțiune artificială și neverosimilă.

Faptul este cu deosebire clar în filmele scrise (și eventual realizate) de poetul Jacques Prévert și Jean Cocteau, pentru că aceștia manifestă tendința să transpună direct pe peliculă simbolurile și miturile universului lor poetic. Atunci conștientul mitic, și metafizic bogat face să explodeze fragilul înveliș realist, fabricat de circumstanțe, și iese în prim plan, ca toate neverosimiliile sale, puternic subliniate de coeficientul de realitate care afectează tot ceea ce apare pe ecran: această cile, de exemplu, cauza erorii filmului *Porile nopții*, al cărui scenariu rocambollesc este nemilos demascat de contextul realist în care a dorit să-l îmbrace autorul. În același mod, mitul transpare de sub personaj și în cazul interpretării: astfel, Jules Berry, care interpretează în *Le jour se lève* (*Noaptea amintirilor*) un personaj tulburător reprezentându-l, evident, pe diavol, devine, în mod explicit, Necuratul în *Les Visiteurs du soir* (*Trubadurii diavolului*), pierzând în felul acesta o parte din fascinanța și neliniștitoare sa prezență; la fel, în *Porile nopții*, Jean Vilar este Destinul înainte de a fi un vagabond, și verosimilitatea eroului s-a suferit; aceeași constatare și în legătură cu Moartea pe care o personifică Maria Casarini în *Orphée* (*Orfeu*).

Se vede, aadar, că pericolul decurge din dorința de a modela miturile după tiparul universului realist: se ajunge la crearea unei realități filmice a cărei semnificație reală este secundară în raport cu semnificația simbolică. Caracterul profund „documentar” al cinematografului conferă atunci imediat și în mod



apăsător al autenticității conștientului care ar trebui să rămână secundar și care, scormonit de ochiul necrutor al camerei de luat vederi, apare în tot paradoxul și fragilitatea sa.

Atitudinea cea mai coerentă și cea mai fecundă în acest domeniu constă, se pare, în a recurge la feerie în mod deliberat și fără reticențe: *La Belle et la Bête* (Frumoasa și Bestia), *La Beaute du diable* (Frumuseea diavolului), *Margareta* năpăstii.

## FENOMENELE SONORE

Pe drept cuvînt, poate constitui o surpriză faptul că voi consacra fenomenelor sonore un capitol aparte. Ar fi într-adevăr o greșeală să considerăm sunetul ca fiind un mijloc de expresie independent de celelalte și să-l socotim o simplă dimensiune suplimentară oferită universului filmic, cînd, de fapt, apariția cinematografului sonor a zdruncinat profund estetica filmului. Dealtfel, am făcut adeseori aluzie, în capitolele anterioare, la componentele sonore ale limbajului filmic. Paginile care urmează au, deci, scopul să reamintească unele date istorice, să stabilească principiile generale a căror intenție este să arate importanța deosebită a contribuției sonorului, apoi să reia în mod sistematic studiul mijloacelor de expresie sonore.

Se tie că filmul a devenit *sonor*, apoi *vorbitor*, cam din întîmplare, pentru că o societate de producție americană, „Warner”, se afla în pragul falimentului și încerca — soluție disperată — acest experiment în fața cuiă celelalte firme dădeau înapoi, de teama unui eec comercial<sup>1</sup>. Publicul a făcut imediat o primire entuziastă noului gen de filme, în timp ce numeroase personalități dintre cele mai importante ale cinematografului (critici și realizatori) îi exprimau scepticismul sau ostilitatea.

<sup>1</sup> A se vedea, despre această problemă, excelenta *Histoire économique du Cinéma* de Baechlin,

„Tal fi iese \*, putei spune că le detest! — declara Chaplin. — Ele strică arta cea mai veche din lume, arta. pantomimei. Distrug marea frumusețe a tăcerii.” Rezervele pe care le-a manifestat Ilene Clăir erau mult mai nuanțate și viitorul avea să arate foarte repede că autorul filmului *Un Chapeau de paille* (Pălăria, florentin) era pe deplin apt să-și însușească aportul sonorului: „Se cuvine, înainte de toate — scria el — să căuțăm acțiunii în întregime comprehensibile prin imagine. Cuvântul trebuie să aibă doar o valoare emotivă, iar cinematograful să rămână o expresie internă, înalțată vorbit în imagini. Limbajul fictiv al poporului va da numai o coloratură muzicală.”

Totuși, din punct de vedere istoric, cea mai interesantă luare de poziție, și poate cea mai fecundă pentru viitor, a fost aceea pe care a exprimat-o Eisenstein, Pudovkin și Alexandrov în celebrul lor manifest din 1928<sup>1</sup>. Cei trei cineaști sovietici încep prin a exprima o temere care a fost a tuturor spiritelor luminate ale epocii: „Filmul sonor — scriu ei — este o armă cu două tălăși, probabil, va fi utilizat după legea minimului efort, adică pur și simplu pentru a satisface curiozitatea publicului.” Dar cel mai mare pericol este, în opinia lor, riscul invadării cinematografului de către „dramele marii literaturi și alte încercări de evadare din teatru spre ecran. Utilizată în felul cinesc, sunetul va distruge arta montajului, procedeul fundamental în cinematografie. Pentru că orice adaos de sunet la fragmentele de montaj va întrerupe, în aceeași măsură, aceste fragmente și le va îmbogăți semnificativ întrinscă, iar aceasta, în detrimentul montajului, care își realizează efectul nu prin bucuria și, mai în plus, de orice, în punerea cap la cap a acestor bucurii.”<sup>1</sup> Dar, în același timp, cei trei autori văd, cu perspicacitate, bogăția contribuției sonorului și necesitatea lui prin comparație cu lipsurile filmului mut. „Sunetul, tratat ca element nou al montajului, (și ca element independent de imagine vizuală), va introduce în mod inevitabil un procedeu nou și cu valențe afective extreme pentru exprimarea și rezolvarea, problemelor complexe de care ne amlovim până acum și pe care nu le-am putut rezolva datorită imposibilității în care ne aflăm de a găsi o soluție numai cu ajutorul elementelor vizuale.” În sfârșit, ei exprimau o idee esențială a manifestului, aceea a „contrapunctului orchestral”: „Numai utilizarea sunetului în calitate de contrapunct în raport cu o bucată de montaj vizual oferă noi posibilități de dezvoltare și de perfecționare a montajului. Primele experiențe cu sunetul trebuie să fie

\* Filmele vorbite (în engl. în text — *n. ir.*)

<sup>1</sup> Cf. Maree! Lapierre, *Anthologie du Cinema*, pp. 243—246. Manifestul a apărut la 5 august 1928 în revista „Jizn iskusstva”.

îndreptate c tre « non-coinciden a » sa cu imaginile vizuale. Numai această metod de atac va provoca senza ia urm rit , care va conduce, cu timpul, la crearea unui nou contrapunct orchestral de imagini vizuale i de imagini-sunete."

Pudovkin a încercat sil explice aceste principii într-un l'film intitulat *Ocenî hara o jiviotisia* (*Via a e frumoas* ), care con inea efecte sonore îndr zne e bazate pe „fton-coincvlen a" dintre imagine i sunet. Iat dou exemple, a a cum le povestesc cei care au v zut filmul atunci: „La un moment dat, o mam plinge pierderea fiului ei; în loc s ne fac s auzim hohotele femeii nenorocite, Pudovkin a recurs la introducerea vocii unui copil, cu scopul de a sugera, în mod direct, c pentru biata marn , b rbatul plîns r mîne totdeauna COPIL într-o alt împrejurare, o femeie se apleac peste portiera vagonului, ca s - i ia r mas bun de la so ul ei; deodat , î i aminte te c a uitat s -i spun acestuia din urm un lucru important; tulburarea datorat plec riî, emo ia o împiedic s - i aminteasc exact despre ce este vorba ; în mintea, ei se na te impresia c ro ile trenului încep s se învîrteasc i c se învîrtesc din ce în ce mai repede, c viteza garniturii cre te, îndep rtînd-o astfel de so ul ei înainte de a fi putut spune acel lucru afit de important. i spectatorul, care aude zgomotul trenului ce se pune în mi care, î i d bine seama c este vorba numai de o temere a eroinei, pentru c ., pe ecran, el vede trenul nemi cat i pe lîn ra femeie aplecat în continuare pe fereastra compartimentului."

A adar, numai în urm torul s u film, *Dezertorul* (*Dezertir*, 1933), Pudovkin a putut s pun efectiv în practic ideile înaintate ale „Manifestului". Acest film con ine numeroase exemple de folosire a sunetului în „non-coinciden ": am citat, deja secven a tramvaiului silen ios i vom vorbi mai departe despre utilizarea muzicii în aceea i perspectiv , (ut. despre „contrapunctul orchestral de imagini vizuale i imagini-sunete", el este cel mai bine realizat în secven ele de montaj rapid, în special în cele ale cargoului în construc ie: cu o m iestrie extraordinar , Pudovkin a suprapus peste flash-urile vizuale o întreag gam sonor , extrem de bogat i divers , iar simfonia str lucitoare de zgomote

<sup>1</sup> Episod povestit de Marcel Lapierre, *Les CeiUs Visages du Cinema*, p. 003. Din nefericire, în vara anului 1929, tehnicile privind sunetul nu erau destul de bine puse la punct în U.R.S.S. pentru a permite o realizare perfect a subtililor i complicatelor efecte pe care le dorea autorul. Pe de alt parte, filmul a f cut obiectul unor critici ascutite din partea autorit ilor i a primilor spectatori, din cauza obscurit ii lui. în cele din urm , el a fost distribuit abia la sfr itul anului 1932, într-o versiune mut i sub titlul *Prostoi sluciai* (*Un caz simplu*).

specifice muncii omene ti converge cu fluxul toren ial de imagini într-un contrapunct ame itor, care d na tere, cu o vigoare rar , impresiei de activitate nest vilit .

Trebuie s spun aici cât este de nejustificat, dup p rerea mea, dispre ul cu care unii critici i esteticieni judec filmul vorbitor, nostalgia pe care o manifest dup filmul mut din tinere ea lor. Mi se pare fals s se considere punerea la punct a sonorului drept un accident, iar filmul mut drept un fel de necesitate estetic . Adev rat este tocmai contrariul. înc de la început, cercet torii au încercat ( i uneori au reu it, foarte imperfect) s realizeze proiecte de filme sonore (f r a mai vorbi de culoare i de ecranul de mari dimensiuni); dar tehnicile de reproducere a sunetului erau atunci mult mai pu in avansate decît acelea ale fotografiei. Ne este îng duit s credem c filmul ar fi putut deveni sonor i vorbitor mult mai devreme i, pornind de la o mu enie accidental i condi ionat de motive pur tehnice, în nici un caz nu se poate trage concluzii asupra unei necesit i estetice a acestei mu enii. Cred, dimpotriv , c sunetul face parte din esen a cinematografului, pentru c el este, ca i imaginea, un fenomen care se desf oar în timp.

Dup această parantez necesar , s revenim la problemele estetice. „*Filmul mut* — scria Andre Bazin — *constituia un univers s r cit de sunet, de unde multiplele simbolisme destinate s compenseze această infirmitate* Realizatorii se g seau în fa a unei probleme duble:

— s reprezinte vizual perceperea unui sunet de c tre un personaj. Al turi de procedeul care const în a ar ta cum individul întinde urechea, apoi a ar ta sursa zgomotului, exist unul mai pu in rudimentar, *supraimpresiunea*, care, prin îns i natura sa, exprim un fel de *întrep trundere perceptiv* : pe *gros-planul* urechii unui om care ascult se suprapune imaginea unei femei mergînd pe un culoar (*Variete*); un chip i supraimpresiunea unei mîini cioc nind la u (*A a e via a*); un grup de muncitori mergînd voio i în sunetul unui acordeon a c rui imagine în prim plan li se suprapune (*Greva*) ; un pu ti care cînt , cu partitura lui „*O, Suzanna* /” (*The Covered Wagon — Caravana*) ;

— s fac perceptibil sunetul însu i. Desigur, ar fi o gre eal s uit m c filmele mute aveau

tin acompaniament muzical: cînd ap rea pe ecran partitura „0, *Suzanna* /", acompaniatorul cînta la pian melodia (în cazul cînd ea nu era interpretat de o orchestr mare) i la fel se întîmpla cu *La Marseillaise*, cîntat la Clubul Iacobinilor (*Napoleon*). Dar solu ia era oarecum facil i este clar c filmele mute — cel pu în acelea ale realizatorilor celor mai buni — erau astfel concepute încît s - i fie suficiente lor însele. în multe dintre ele g sim tentative de *vizualizare* a sune-telor, în special cu ajutorul *gros-planului*. Omul fiind un întreg, este clar c diferitele sale organe perceptive se afl în leg tur i e foarte greu s vezi un tun care trage f r s auzi *psihic* bubuitul. Or, am v zut c *gros-planul*, solicitînd la maximum aten ia i deci tensiunea mental a spectatorului, favorizeaz aceast *osmoz perceptiv*.

Astfel, de exemplu, începînd din 1914, în *The Avenin Conscience* (*Con tiîn a r zbun toare*), Griffith recurge la *gros-planurile* repetate ale unui creion ce love te într-o mas i ale unui picior b tînd în p mînt, pentru a încerca s fac perceptibile b t ile de inim care îl obsedeaz i îl vor determina s se tr deze pe nebunul uciga din povestirea fantastic a lui Edgar Alan Poe. în sens analog, Eisenstein acumuleaz , în *Octombrie, gros-planuri* de cizme ale cazacilor care danseaz , pîn face sesizabil trop itul caden at, în timp ce pu în mai tirziu spectatorul prime te drept în fa o serie de *flash-uri* din eava unei mitraliere al c rei vacarm uciga el sfîr e te prin „a-l auzi". în *Febre*, laitmotivul vizual al portului i al vapoarelor joac rolul de „fond sonor", în *Eldorado*, l'Herbier red atmosfera asurzitoare a unui cabaret printr-o înl n uire *de gros-planuri* ale unor instrumente muzicale, în timp ce Epstein materializeaz b t ile unui orologiu printr-un fel de palpita ii ale imaginii (*Pr bu irea casei Usher*). în *Napoleon*, g sim un efect îndr zne : în timpul atacului dat de francezi asupra forturilor din Toulon, to i tobo arii sînt uci i, i grindina

este cea care, lovind în instrumentele p r site, le ia locul pentru a comanda asaltul. Un r p it de tobe este vizualizat prin *flash-un* de fulgere i valuri furioase (*Taras Triasilo*), zgomotul ma inii de cusut — prin *flash-urile* unei mitraliere care trage (*Ofrîntur de imperiu*), aplauzele— prin imagini de explozii (*Dezertorul*). în sfîr it, iat un extras din scenariul lui Gance la *Napoleon*, în care vedem, deosebit de clar, voia a realizatorului de a face auzit alarma care sun în Paris: „4 *gros-planuri* diferite de clopote.

4 alte *planuri* mai mari, foarte rapide ale clopotelor.

4 alte *planuri*, i mai rapide i mai mari ale clopotelor.

în patru secunde, o sut de clopote amestecate."

Aceste cîteva exemple de „efecte sonore mute", dac pot spune a a, scot în eviden impasul în care se afla cinematograful la sfîr itul epocii filmului mut i solu iile desperate la care trebuia s recurg pentru a compensa absen a fenomenelor sonore.

/Amputat de o dimensiune esen ial , imaginea nrut trebuia s fie de dou ori semnificativ . *Montajul* c p tase, deci,un rol considerabil în limbajul filmic^ pentru c exista [obliga ia de a intercala f r încetare în povestire planuri *expli-cative*, destinate s ofere, eventual, justificarea pentru ceea ce spectatorul vedea desf urîndu-se sub ochii s i. De exemplu, dac realizatorul voia s arate ni te muncitori p r sindu- i atelierul la sfîr itul zilei de munc , era obligat s intercaleze în scen *gros-planul* unei sirene de uzin scui-pîndu- i aburul. Sau, dac voia s fie „auzit" un pianist care cînt Debussy, el trebuia s monteze cadrul unui frunzi sau al unei ape lini tite.(Banda-imagine trebuia deci s - i asume de una singur , pe lîng semnifica ia proprie, i

O greoaie sarcin explicativ : intercalare de planuri sau montaj rapid, destinate s sugereze o impresie sonor .Xa se vedea mai sus exemplele din *Octombrie*)<sup>4\*</sup>.

Sunetul, dimpotriv , pune la dispozi ia filmului un registru descriptiv foarte întins. Sunetul poate fi efectiv utilizat în *contrapunct* sau în *contrast* în raport cu imaginea i, în fiecare dintre aceste cazuri, în mod *realist* sau *fion-realist*; ceea ce, a a cum se va vedea, d imediat realizatorului *patru moduri posibile de organizare a raporturilor imagine-sunet*, în locul unicei imagini a filmului mut. Mai mult, sunetul poate nu numai s corespund unei surse existînd pe ecran, dar, de asemenea, i mai ales, s fie din *off*.

Iat , de pe acum, un exemplu al bogatelor posibilit i de expresie pe care le ofer sunetul întrebuintat cu inteligen . în *Thieves Highway* (*oseaua ho ilor*), o prostituat este urm rit de doi uciga i; ea a putut, pentru o clip , s le scape i s-a ascuns într-un antier; nemai-auzind-o alergînd, cei doi b rba i s-au oprit pentru a asculta. Atunci vedem planul urm tor: femeia ascuns , al c rei chip exprim groaza mut ; lini tea este des vîr it în imediata vecin tate, dar, în dep rtare, sirena unui vapor sfî ie noaptea cu chem ri care sînt ca ni te strig te de spaim ; este un foarte bun exemplu de sunet utilizat în contrapunct realist, din *off*, cu valoare simbolic .

De la apari ia sunetului, imaginea î i recunoa te adev rata valoare realist datorit ambian ei sonore; multe efecte subiective sînt reportate pe

<sup>1</sup> Se dovede te efectiv c montajul rapid (*flash-urile*) corespunde adesea, în cinematograful mut, dorin ei de a reda o impresie *sonor* : montajul rapid este absolut non-realist atunci cînd pretinde c se adreseaz privirii (nu vedem, de regul , totdeauna decît pu ine lucruri deodată , din cauza limitelor cîmpului nostru vizual — i în orice caz nu într-un astfel de ritm), dar el exprim , din contra, deosebit de bine, busculada sonor a universului real (o sumedenie de sunete se precipit în urechile noastre din toate direc iile, se suprapun i se împletesc într-o ambian compact i permanent ).



banda sonora (supraimpresiunile do con inuturi memoriale sînt înlocuite, de exemplu, prin *voci din off*) i pentru a relua cazurile de adineauri, spectatorul aude efectiv sirena, iar Debussy nu mai are nevoie s fie explicat; montajul impresionist devine, practic, inutil în m sura în care era un substitut al sunetului; *gros-planul* în calitate de explica ie aproape dispare i se m rgine te la un rol psihologic i dramatic; în sfîr it/morafa-*jui* i i pierde din importan în folosul *profunzimii timpului*. Pentru c filmul poate s se exprime prin „blocuri” de realitate concret i total .

în rezumat, iat care sînt diferitele contribu ii ale sunetului la film:

— *realismul*, sau, mai bine zis, *impresia de realit te*: sunetul m re te coeficientul de autenticitate a imaginii; credibilitatea, nu numai material ci i estetic , a imaginii este, f r doar i poate, înzecit : spectatorul reg se te, într-adev r, acea polivalen senzorial , acea întrep-trundere a tuturor registrelor perceptive pe care ne-o impune prezen a indivizibil a lumii reale/?

— *continuitatea sonor* : în timp ce banda de imagine a unui film este o suit de fragmente, coloana sonor restabile te, întrucîtva, continuitatea la nivelul percepiei simple i, în acela i timp, al senza iei estetice; *coloana sonor* este, efectiv, prin natura ei i din necesitate, mult mai pu in fragmentat decît *imaginea*; ea este, în general, relativ independent fa de *montajul vizual* i mult mai conform „realismului” în ceea ce prive te ambian a sonor ; dealtfel, rolul muzicii ca factor al continuit ii sonore materiale i în acela i timp dramatice este primordial;

— *folosirea normal a cuvîntului* permite suprimarea acelei pl gi a filmului mut care sînt inser-turile — ea elibereaz într-o oarecare m sur imaginea de rolul s u explicativ i îi permite astfel s se consacre rolului expresiv, f cînd inutil reprezentarea vizual a lucrurilor care pot fi spuse sau, mai bine zis, evocate; în sfîr it,

*vocea din off* deschide cinematografului bogatul domeniu al adâncimilor psihologiei, permiînd exteriorizarea gândurilor celor mai intime [

— *t cerea* este promovată ca valoare pozitivă i se cunoaște rolul dramatic considerabil pe care îl poate juca ea în calitate de simbol al morții, al absenței, al pericolului, al neliniștii sau al singurătății. "T cerea, mult mai bine decât o muzică valnică, poate sublinia cu putere tensiunea dramatică a unui moment: se ne amintim de t cerea atentă a miilor de muncitori adunați în timpul pregătirilor pentru proba noii turbine (*Vstrecinii — Contraplan*), de tic-tacul ceasului fragmentând t cerea care precede prăbușirea în infernul atomic (*Copiii din Hiroshima*), sau liniștea absolută care însoțește spargerea din *Du Rififi chez les hommes* (*Scandal printre bărbați*). La un nivel mai elevat, vom nota locul considerabil pe care îl deține t cerea în universul lui Bresson în nobilele opere pe care ea o conferă în special în *Jurnalul unui preot de ar*<sup>1</sup>;

— *elipsele posibile ale sunetului sau ale imaginii* datorate dualismului lor\*. Este cunoscut celebrul elips din *Sous les toits de Paris* (*Sub acoperișurile Parisului*); două personaje discută în spatele unei uși cu geamuri, fără ca din această cauză sensul cuvintelor lor să ne scape (ironizare discretă a filmului vorbitor de către René Glair); o elipsă identică există în *Scurt înfilnire*, în momentul când Alee o grăbește pe Laura să vină la el; fără ca inteligibilitatea filmului să sufere cîtă de puțin, sîntem scutiți de un dialog care ar fi putut fi jenant; la fel, în *Moartea unui ciclist*, nu auzim cuvintele adresate eroinei de către antajist: ele sînt acoperite de muzica din cabaret și cu atît mai inutile cu cît noi ținem perfect despre ce este vorba; încă un efect analog apare în *Al*

<sup>1</sup> „Deci filmul mut înfățișează deja t cerea, dar sonorul poate să-o traducă prin zgomot, în timp ce filmul mut traducea t cerea prin tăcere. Filmul mut pune în scenă t cerea. Sonorul o face să vorbească”. (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 141).

*patruzeci i unulea*, în timpul povestirii aventurilor lui Robinson Crusoe de c tre tîn rul ofi er: nu auzim cuvintele, ci numai o muzic strident i vedem reflexele soarelui pe mare suprapunîndu-se chipului radios al Mariutk i. O elips de imagine, dac putem spune a a, se g se te, de asemenea, în *Sub acoperi urile Parisului*, unde o *înc ierare* nocturn ne este înf i at , dup spargerea felinarului care lumina scena, numai prin zgomotele provocate de combatan i. în sfîr it, în *Bestia uman* , cei doi aman i ascult cu spaim pa ii unui om pe scar , crezînd c este vorba de so , în timp ce în *Scarface* i în *M / Un ora caut un criminal*, îl identific m pe asasin datorit refrenului pe care acesta îl fluier în timpul comiterii crimelor;

— *^juxtapunerea imaginii i sunetului în contrapunct sau în contrast, non-coinciden a* realist sau nu, *sunetul din off* permit crearea diferitelor feluri de metafore i de simboluri asupra c rora vom reveni;

— în sfîr it, *muzica*, atîta timp cît nu este justificat de un element al ac iunii, constituie un material expresiv deosebit de bogatA

## Zgomotele

Este logic s împ r im fenomenele sonore în dou mari categorii, cea de-a doua fiind rezervat *muzicii* nedeterminate de vreun element al ac iunii, iar prima cuprinzînd toate *zgomotele* existente.

Putem distinge:

— *zgomoteh^aaâumle* : toate fenomenele sonore pe care le putem percepe în natur ] (zgomotul viatului, al tunetului, al ploii, al valurilor, al apei curg toare, r cnetul animalelor, cîntecul p s rilor etc.);

— *zgomotele omene ti*", dintre care trebuie s deosebim: *zgomote mecanice* (ma ini, automobile,

locomotive, avioane; zgomotele str zilor, ale uzinelor, ale g rilor, ale porturilor); *emilii eh\** :gamot: care constituie fondul sonor umaijJ apare foarte clar în versiunile originale ale filmelor str ine, unde cuvintele n-au nici un în eles pentru noi •, sunetul cuvintelor law, \vdrtē integrant din atmosfera autentic a unui îi\m: e\ îi d acea „coloratur muzical ” despre care vorbea Rene Glair; în sfîr it, *muzica-zgomot* : de exemplu cea din filmele muzicale sau cea produs de un aparat de radio (cel mai adesea este un simplu fond sonor, dar poate lua i valoare de simbol).

Zgomotele, a a cum le-am definit, pot fi utilizate mai întîi în mod „realist”, cu alte cuvinte conforme realit ii: nu vom auzi decît sunetele produse de fiine sau de Jucruri care apar pe ecran, sau despre care tim c se g sesc în apropiere, *f r s existe vreo dorin* special de expresie în juxtapunerea imagine-sunet (aceasta ar corespunde unei film ri i unei înregistr ri simultane a sunetelor, f r „montaj” ulterior). Este cunoscut rolul important al zgomotelor în numeroase dintre filmele mari i ll „documentare”: m gîndesc la vuietul valurilor clin *The Man of Arau (Omul din Aran)*, la fream tul p durilor din *Louisiana Stor>/ (Poveste din Louisiana)*, la huruitul trenurilor din *Bestia, umana* sau din *Night Mail (Po ta de noapte)*, la zgomotele str zii (*Ora ul f r masc , Ritmul ora ului*) sau al uzinelor (*Contraplan, Zorii zilei*). Zgomotele activit ii umane au, desigur, o asemenea valoare dramatic , încît în unele filme s-a renun at la orice fel de muzic .

Totu i sunetul, oricît de realist ar fi, este rareori utilizat în mod brut: „*La începutul filmului sonor, se înregistrau aproape toate sunetele pe care le putea capta microfonul. Curînd s-a remarcat c reproducerea direct a realit ii d o impresie prea pu în real i c sunetele trebuie s fie «alese»,*

*pentru acela i motiv ca i imaginile"*<sup>1</sup> într-adev r, deseori privim ceva i sîntem aten i la un sunet care vine din alt parte, sau sîntem prea absorbi i pentru a mai auzi sunetele care ne izbesc în urechi: din aceste motive, un sincronism continuu, departe de a fi realist, va produce un efect nenatural.

Dar este foarte limpede c sunetul nu constituie totdeauna un simplu adaos al imaginii i c montajul îng duie utiliz ri ale lui dintre cele mai îndr zne e, îndeosebi prin „non-coinciden a" scump lui Pudovkin. Se pot ob ine astfel efecte sonore cu valoare simbolic , i aceasta sub cele dou forme pe care le-am definit deja: *metafora* i *simbolul* propriu-zis.

*Metafora* const , am mai spus-o, în a pune în paralel (în interiorul aceleia i imagini sau prin apropierea a dou imagini) un con inut vizual i un element sonor, cel de-al doilea fiind destinat s sublinieze semnifica ia primului, prin valoarea *bogat în imagini* i *simbolic* pe care o îmbrac ; întrucîtva, sunetul într în contrapunct mai mult sau mai pu in direct cu imaginea: astfel, respira ia scurt a omului însp imîntat seam n cu gîfîitul unei locomotive (*Extaz*), în timp ce jeturile de abur ale unei alte locomotive înso esc exuberan a zgomotoas a solda ilor care pleac pe front (*Mahalaia*), sau bucuria b ie ilor în ziua inaugur rii liniei ferate pe care ei au construit-o (*Drumul vie ii*); în sfîr it, ni te pesc ru i care scot ipete stridente par s - i bat joc de un pu ti dup ce tocmai au mîncat pe tii prin i de el (*Ritmul ora ului*).

Folosirea „non-realist " a sunetului (adic în non-coinciden cu imaginea) determin un alt tip de metafore, mult mai originale. *J* în *Maskerade* (*Mascarada*), ni te nechez turi se suprapun imaginii burghezilor care rîd; gîgîit de gî te — celei a tinerelor fete; groh ieli de porci — celor

<sup>1</sup> Reu6 Glair, *Reflexion faite*, pp. 145—146,

trei be ivi c zu i pe jos i cirîit de g ini — imăgini giWs-urilor de music-hall care sporov iesc; în *Miracolo a Milano* (*Miracol la Milano*), cuvintele celor doi capitali ti care î i disput dreptul de proprietate asupra unui teren e transform încetul cu încetul într-un l trat; în *Milionul*, Rene Glair suprapune înc ier rii dintre oamenii care se bat pentru o hain fluier turile unui imaginar meci de rugby; un efect comic întru cîitva asem n tor apare în *Idylle la plage* (*Idil pe plaj*), unde imaginea unui b rbat care sare din groap în groap pentru a se apropia de prietena sa f r s fie v zut de mama acesteia este sonorizat cu zgomote de împu c turi i de explozii; din nefericire, mama îi observ prezen a i îi arunc o privire furioas ... dublat de o rafal de mitralier ! într-un scurt-metraj comic de Michel Gast, *Les Freres Brothers en week-end* (*Fra ii Brothers în week-end*), în clipa cînd cineva trage minerul clopo elului de la intrare, se aude zgomotul apei de la toalet .

în sfîr it, iat un exemplu unde, dat fiind caracterul elaborat al *metaforei*, ajungem deja la *simbol* : în *Farrebique*, în timpul scenei mor ii bunicului, se aude zgomotul unui copac c zînd sub loviturile t ietorilor de lemne.

*Simbolurile* prezint mai mult interes din punctul de vedere al limbajului filmic/Numesc simbol, prin analogie cu simbolul vizual, orice fenomen sonor care, f r s intre în concuren semnificativ cu imaginea, tinde s ia, dincolo de aparen ele sale realiste i imediat expresive, o valoare mult mai larg i mai profund / în momentul execut rii feroviarilor din *Lupt torii din umbr*, de exemplu, fluier turile locomotivelor url în urechile du manului mînia i ura lor r zbun - toare; în *Anna Karenina*, sunetul strident i zvîcnit al ciocanului celui care verific ro ile înte e te durerea eroinei; fluieratul expresului care trece prin gar joac un rol asem n tor în raport cu disperarea Laurei (*Scurt înîlînire*), în timp ce scîr îiturile i izbiturile vagoanelor

dintr-un triaj par s sublinieze jena celor doi aman i obliga i s se ascund într-un hotel sordid de mahala (*Cronaca di un amare — Cronica arici iubiri*). în clipa când protagonistul din *Pe chei* îi m rturise te fetei c el este cel ce i-a atras fratele într-o curs care l-a costat via a, sirena unui remorcher începe s urle în apropiere (spectatorul nu aude cuvintele personajului); Edie îi ia atunci capul în mâini i izbucne te în hohote nervoase, iar gestul lui se explic în acela i timp prin vacarmul asurzitor al sirenei i prin groz via revela iei, primul motiv nefiind, evident, decît contrapunctul celui de-al doilea, într-un joc de scen de o rar putere dramatic . în *Por ile nop ii*, uvertura *Egmont* care se aude în surdin la radio, în timp ce eroul îi poveste te „necazurile”, subliniaz grandilocventa lips de pudoare a burghezului colabora ionist; un rol analog al muzicii-zgomot se afl în *Roma, ora deschis*, unde o arie de jazz întee te în mod aproape inuman durerea b rbatului care îi vede iubita ucis sub ochii lui.

în sfîr it, g sim cîteva utiliz ri „non-realiste” ale sunetului cu efect subiectiv sau ( i) simbolic, în *Un grarui amour de Beethoven (Nemuritoarea iubire)*, un fluierat dureros materializeaz surzenia în devenire a compozitorului, dar când în imagine se afl un pu ti, fluieratul nu se mai aude, Gance f cîndu-ne astfel s în elegem c zgomotul acesta constituie o impresie pur *subiectiv* a compozitorului; mai tirziu, imagini zgomotoase (moar , sp l torese, clopote) sînt mute, pentru c sînt v zute de Beethoven surd.

în *Cet eanul Kane*, lampa de pe scen , care se stinge într-un descrescendo sfî ietor, exprim pr bu irea Susanei, incapabil s mai suporte mult vreme via a de cînt rea ratat pe care i-o impune so ul ei; în *Mahalaua*, imaginea cadavrului lui Nikolai, executat pe front pentru activitate revolu ionar , se suprapune cîntecului unei trupe de bol evici care defileaz victorios într-un ora din spatele frontului; un efect absolut analog întîlnim în *Bestia uman* : cînd efu|

de gar descoper cadavrul femeii asasinată, se aude (cu toate că amplasarea locurilor respective n-ar fi permis-o în mod normal) cântecul *Le petit coeur de Ninon (Inimociora iui Ninon)*, pe care îl interpretează un artist în sala halului în care constituie un comentariu ironic al destinului îngrozitor al tinerei femei.

## Muzica

Aluzica este de departe contribuția cea mai interesantă adusă de filmul sonor. Nu pentru că nu s-ar fi scris partituri muzicale pentru filme din perioada mut: Saint-Saens a compus una pentru *L'Assa sinat du Duc de Guise (Asasinarea duce-lui de Guise)*, Ildebrando Pizzetti pentru *Cabiria*, Henri Rabaud pentru *Le Miracle des Loups (Miracolul lupilor)*, Erik Satie pentru *Antract*, Arthur Honegger pentru *Îl Roue (Roata)*. Dar era vorba de muzică scrisă pentru a însoți filmele și nu despre muzică de film în sensul exact al termenului, principiul corespondenței riguroase imagine-sunet nefiind încă realizat din punct de vedere tehnic, nici recunoscut din punct de vedere estetic. Dealtfel, aceste partituri scrise în mod special pentru filme rămân cazuri de excepție. Pe de altă parte, se poate deduce că realizatorii cei mai exigenți și cel mai deplin conștienți de posibilitățile artei lor și compuneau filmele în așa fel încât adugarea unei partituri muzicale să fie inutil. Cu alte cuvinte, ei exprimau prin imagine echivalente plastice și vizuale a ceea ce muzica putea semnifica pe plan sonor. Astfel planurile valorilor care mor pe plajă, introduse în mai multe rânduri în *Noaptea Anului nou*, ca un fel de leitmotiv plastic, constituie, fără îndoială, un echivalent vizual a ceea ce ar fi putut fi o partitură muzicală cu caracter liric<sup>2</sup>, adică un

<sup>1</sup> Acest partitură a slujit ca bază pentru mișcare simfonică *Pacific 231*, compus (ie auto-; în t.) 28.

- „La musique soitecnl mc pre ul comme une mer” (Baudelaire).



contrapunct al dramei din imagini i în acela i timp introducerea unui element psihologic precis (dorin a de a exprima m re ia i universalitatea acestei drame umane, sau de a ar ta impasibilitatea naturii în fa a pasiunilor omene ti). Dar este clar c imaginea m rii introduce un element vizual cu semnifica ia sa precis i imediat i c prezen a ei pune spectatorului o problem de descifrare intelectual , în timp ce muzica ac io neaz numai asupra sim urilor, ca un factor de cre tere i de aprofundare a sensibilit ii.

în epoca numit mut , fiecare sal dispunea de un pianist sau de o orchestr care aveau sarcina s acompanieze imaginile cu efluvii sonore, dup o partitur compus special sau dup indica ii furnizate, uneori în mod foarte precis, de c tre societatea produc toare. La începuturile sonorului, s-a continuat în acela i mod, dar de data asta f r ajutorul instrumenti tilor. Elmer Rice descria în mod spiritual aceast febr muzical : „*Aerul era plin de sunete melodioase — a putea spune saturat; unde largi, armonii dulci se desf urau în jurul nostru, peste noi. Muzica ne cuprindea, ne înconjura. Am fi putut s-o pip im, s-o vedem aproape, atât îi era de dominator ritmul. Cititorul s se imagineze în fiecare clip a existen ei sale, în stare de veghe sau în somn, leg nat de muzica ce-l înv luie ca un ve mlnt mîngîietor. Totul seam n a stupefac ie, a intoxica ie cronic , a be ie continu ; este irezistibil i nefast; creierul cel mai bine echilibrat i organismul cel mai robust se epuizeaz .*"<sup>1</sup> Imaginile sînt „împopo onate" cu parafraze muzicale pe cît de servile pe atât de nepotrivite: î i vor fi f cut o idee în acest sens cei care au v zut versiunea lui *Ben-liur* (1926) sonorizat mai tîrziu cu *Preludiile* de Liszt. Acela i desfrîu sonor l-am reg sit recent în versiunea sonorizat a *Patimilor Ioanei d'Arc*, unde Bach i Haydn au fost pu i la contribu ie cu o lips de m sur care provoac grea . Din neferi-

<sup>1</sup> *Voyage Purilia*, pp. 27 — 28.

cire, nici ast zi muzica nu este utilizat , în general, cu mai mult inteligen i regret m c realizatorii ignor prea mult valoarea dramatic a t cerii i nu se gindesc decît s - i înec filmele sub valuri de elocin sonor . în orice caz, compozitorul de muzic de film a devenit ast zi un personaj important: împreun cu operatorul, el este principalul creator al plasticii cinematografice. Compozitori ca Maurice Jaubert, Georges Aurie, Josepli Kosma i Georges Delerue în Fran a, llanns Eisler, Kurt VVeil, Nino Rota, Giovanni Fusco (între al ii) în alte ri, au tiut s evite pericolul pe care l-am semnalat i au f cut din muzica de film un gen autonom i perfect valabil pe plan artistic.

Niciodat nu se insist deajuns asupra caracterului în întregime „non-realist” al universului filmic în ceea ce prive te muzica. în opozi ie cu universul real, „*el eoni înc mereu o muzic ; aceasta îi confer , din punctul de vedere al atmosferei, o dimensiune sui-generis, care în mod perpetuu îl îmbog e te, îl comenteaz , uneori îl corijeaz si citeodată chiar îl conduce; care, în orice caz, îi structureaz îndeaproape durată.*” £ Muzica este, deci, un element cu deosebire specific al artei filmului i nu este surprinz tor c ea joac un rol foarte important si din cînd în cînd d un tor^/ *Jn unele cazurisenmifica ia « literal » a imaginilor se întimpl s fie extrem de subtil . Senza ia devine « muzical », în a a m sur încît, atunci cînd muzica o înso e te într-adev r, imaginea extrage efectiv din muzic esen a expresiei, sau mai degrab a sugestiei acesteia. Atunci imaginea se înfierbînt i, din punctul de vedere al limbii, semnul se pierde.”*<sup>2</sup> Exist într-adev r un pericol real: s vedem cum muzica ia locul i, prin urmare, sl be te, amputeaz imaginea, a a cum, deseori, o face i dialogul. Este paradoxal c , într-o art puternic realist , dispunînd de acest mijloc de

<sup>1</sup> E. Souriau, *VUnivers filmique*, p. 24.

<sup>2</sup> G. Cohen-Seal, *Essai sur les principes...*, p. 130.

expresie fără ambiguitate care este imaginea, realizatorii simt atât de des nevoia să povestească acțiunea cu ajutorul muzicii — în felul acesta ei o reduc la un rol de parafrază cuvînt cu cuvînt, de pleonasm permanent <sup>1</sup>. „*Un asemenea procedeu — scrie Maurice Jaubert — dovedește ignorarea totală a esenței muzicii. Aceasta se desfășoară de o manieră continuă, după un ritm organizat în timp. Constrîngînd-o să urmeze servil faptele sau gesturile care sînt discontinue și nu ascultă de un ritm determinat, ci de reacții fiziologice și psihologice, se distruge în ea tocmai ceea ce o face să fie muzică, pentru a o reduce la elementul ei primordial, anorganic — sunetul.*” <sup>2</sup> Este, deci, clar că muzica trebuie să întoarcă spatele oricărui acompaniament servil al imaginii, dimpotrivă, să caute, într-o concepție globală asupra rolului său, să „*explice pe deplin implicațiile psihologice și cu adevărat existențiale ale unor asituații dramatice.*” <sup>3</sup>

Ajungem astfel la o primă concepție asupra muzicii de film, concepție „sintetică”, așa spune, și care urmărește „*să dirijeze atenția spectatorului-auditor asupra situației considerate ca totalitate.*” <sup>4</sup> Cuvintele lui Pudovkin, după care „*asincronismul este cel dintîi principiu al filmului sonor*” ar putea servi ca *motto*. în legătură cu

<sup>1</sup> „Acompaniamentul muzical folosit prea adesea în filme nu este decît o repetare a dialogului... în materie de acompaniament de film, a crede mai mult în contrapunct. Mi se pare că ar trebui, alături de cuvintele «Te iubesc», să se pună o melodie care spune: «Nu-mi pas». Tot ce înconjură aceste cuvinte ar trebui să se compună din elemente contrare, ar fi mai eficace.” (Jean Renoir, în „Cinema” 55, nr. 2, p. 34)

„Muzica se confundă rareori cu imaginea; cel mai adesea nu servește decît ca să-l adoarmă pe spectator și să-l împiedice să aprecieze cu claritate ceea ce vede. Dacă mă gîndesc bine, sînt mai curînd împotriva «comentariului muzical», cel puțin în forma sa actuală. Sînt în el ceva bîtrînios, învechit (Antonioni, în „Cahiers du Cinéma” nr. 112, oct. 1960)

<sup>2</sup> „Esprit”, 1 aprilie 1936.

<sup>3</sup> Hans Eisler în „Critique”, nr. 37, iunie 1949.

<sup>4</sup> Hans Eisler, *ibidem*.

aceasta, realizatorul citează exemplul filmului *s u Dezertorul*, pentru care compozitorul Iuri aporin a scris o partitură unde încerca să evite orice parafrază a imaginii: astfel, avînd de ilustrat secvența finală, în care vedem o manifestație muncitorească mai întîi împurtiată de poliție, iar în cele din urmă victorioasă, străgînd barajele, compozitorul n-a scris un acompaniament întîi tragic, apoi triumfător, ci a plasat pe toată secvența o temă care exprimă curajul hotărît și certitudinea liniștită a victoriei. „*Care este rolul muzicii aici?* — scrie Pudovkin. — *La fel cum imaginea este o percepere obiectivă a evenimentelor, muzica exprimă aprecierea subiectivă a acestei obiectivități. Sunetul amintește spectatorului că, la fiecare înfrîngere, spiritul combativ nu face decît să primească un nou impuls spre luptă pentru victoria finală.*”<sup>1</sup>

Pornind de la aceleași principii formulate în „Manifestul” lor comun, Eisenstein a ajuns totuși la o concepție diferită, mai curînd *analitic*, a rolului muzicii de film. Celebra sa teorie a „*contrapunctului audio-vizual*” este într-adevăr bazată pe credința în necesitatea unei concordanțe riguroase a efectelor vizuale și a motivelor muzicale. Pentru el, decupajul-muzic trebuie să preceadă decupajul-imagine și să-i servească drept schemă dinamic. În timpul realizării lui *Aleksandr Nevski*, el nu și-a definitivat montajul decît atunci cînd Prokofiev a terminat partitura; voia ca linia melodică să fie strict paralelă cu liniile plastice de formă ale imaginii: astfel, pantei abrupte a unei stînci îi corespunde o cîdere a melodiei de la acut la grav. Trebuie să admitem, totuși, că această concordanță este pur formală, deoarece cîdere a melodiei se produce *în timp*, pe cînd panta stîncii e absolut statică. Paralelismul nu este vizibil decît în partitură<sup>2</sup>, iar auditoriul nu poate fi deloc conștient de prezența lui (nefiind sesi-

<sup>1</sup> *On film technique*, pp. 163—165.

<sup>2</sup> A se vedea graficele publicate în anexa la *The Film Sense*.

2at>il dect dac e ti prevenit); deci, dac efectul dorit de Eisenstein a fost atins, se pare c se întîmpl mult mai mult datorit calit ii excep- ionale a muzicii lui Prokofiev decît concordan ei artificiale, ale c rei efecte sînt imposibil de desco- perit i dc analizat.

Dealtfel, trebuie s not m c , dac pe plan strict ritmic partitura este îndeaproape supus imaginii, din punct de vedere dramatic se mani- fast , dimpotriv , o libertate deplin : deci, ori- care ar fi diferen ele dintre ele, aceste dou ati- tudini concur pîn la urm la aceea i concep ie general asupra muzicii de film — cea care poate fi numit *mnzic -ambian* , în opozi ie cu *muzica- parafraz* .

Dar înainte de a ajunge la fondul problemei, trebuie neap rat s definim i s ilustr m un anumit num r de utiliz ri posibile ale muzicii la un nivel elementar, adic înso înd efecte, scene sau secven e precise i limitate în desf u- rarea unui film. Ea poate astfel fi chemat s joace mai multe roluri:

#### A. *Hol-ritmic:*

— *înlocuirea unui zgomot real:* alunecarea ae- rian a ploii de s ge i în timpul b t liei din *Aleksandr Nevski*; zgomotul avioanelor din *Aero- grad*; vuietul furtunii din *U samogo sinego moria* (*La marea cea mai albastr* ); explozia bombeii atomice din *Copiii din Hiroshima*. Sau a unui *zgomot virtual* • în *Trois teUgrammes* (*Trei tele- grame*), c pitanul vede trecînd ma ina pompie- rilor, dar, fiindc nu aude semnalul tradi ional care o înso e te, se crede victima unei haluci- na ii, muzica l sînd s se aud atunci un foarte discret sunet de siren ; în *Cei mai frumo i ani ai vie ii noastre*, fostul aviator, aflat în interiorul unei Fort re e Zbur toare, î i retr ie te aminti- rile din r zboi; un *vibrato* de viori sugereaz atunci pornirea succesiv a celor patru motoare pe care aparatul de filmat le descoper pe rînd printr-un *panoramic*.

— *Sublimarea unui zgomot sau a unui strig t:* vreau s spun c zgomotul sau strig tul se transform pu în cite pu în în muzic ; deseori auzim, de exemplu, zgomotul vîntuluf sau al m rii preschimbîndu-se într-o fraz muzical care se vrea liric <sup>1</sup>. Dar muzica are adesea i misiunea s înlocuiasc un strig t care, din cauza violen ei iui, trebuie ocolit: am citat cazul ipetelor unei femei care na te, transformate într-o fraz muzical sfî ietoare (*Universit ile mele, Curcubeul*) ; un efect analog apare în *Velikii grajdanin (Marele cet ean)*, unde ip tul unei femei care descoper un cadavru este înlocuit printr-o tem muzical strident i tragic .

— *i Eviden ierea unei mi c ri ori a unui ritm vizual sau sonor:* poate fi vorba de o simpl mi care fizic /(în *Ora ul f r masc* , pr bu irea gangsterului de pe unul dintre turnurile unui pod din New York este înso it de un descrescendo al muzicii terminat printr-o lovitur de tob ), sau de un ritm: tropotul caden at al calului de la tr sura care o aduce pe Julieta la castelul lui Barb Albastr a fost subliniat cu abilitate printr-o tem vioaie de Kosma (*Juliette ou la ele des songes — Julieta sau cheia visurilor*); în secven a final din *Por ile nop ii*, muzica înso e te în contrapunct tragic sclr netul t lpilor lui Guy care merge pe calea ferat , în întîmpinarea mor ii; în sfîr it, muzica subliniaz , prin caden a ei regulat , eforturile considerabile i energice ale *Omului din Aran* care sparge pietre. Se poate întîmpla ca muzica s pun în valoare ritmul montajului: în *La Belle eqmpe (Cinci prieteni)*, acorduri puternice subliniaz cu solemnitate succesiunea diferitelor planuri fixe care arat vesela i proviziile preg tite pentru deschiderea cîrciumii.

în toate aceste exemple, exist un contrapunct muzic -imagine pe planul mi c rii i al ritmului,

<sup>1</sup> Chiar în l'ilme realiste, zgomotele (de exenplu, ale str zii) pot li suprimate pentru o partitur muzical (*Ascenseur pour fêchafaud — Ascensor spre e afod*).

O corespondență metrică exactă între ritmul vizual și ritmul sonor. Rolul pe care îl joacă aici se potrivește foarte bine muzicii (în calitatea ei de a fi, ca și imaginea filmică, o mișcare în timp), dar este destul de limitat și, în orice caz, destul de puțin fecund.

### B. Rolul dramei

Aici, muzica intervine în calitate de contrapunct psihologic, pentru a oferi spectatorului un element util în vederea înțelegerii *tonalității umane* a episodului. Concepția aceasta despre rolul ei este, desigur, cea mai răspândită: de aceea mă voi mărgini să dau aici exemple precise și limitate ale acțiunii sale.

Creșterea *ambianței* și sublinierea întâmplărilor, muzica poate susține o acțiune — sau două acțiuni paralele, dând fiecare o coloratură specifică: în *Aleksandr Nevski*, tema (sprintenă și triumfătoare) a rușilor și cea (greoaie și grotescă) a teutonilor se dezvoltă alternativ, sfârșind prin a se întreptrunde în momentul ciocnirii celor două armate; muzica poate, deci, scoate în relief dominantă psihologică și juca un rol metaforic: o muzică de vals însoțește gesturile unui polișt de la circulație (*Dezertorul*), un fel de bubuit exprimă mânia poporului la sosirea prizonierilor teutoni (*Aleksandr Nevski*), o arie ironic însoțește mersul unor chiop tătați al unui individ (*La marea cea mai albastră*), o temă triumfală sună în timp ce eroul traversează antierul gigantic și plin de agitație al unui baraj (*Ivan*), un duruit de tobe însoțește intrările unei femei autoritare și arrogante (*Monsieur Ripois — Domnul Ripois*); în fine, muzica poate interveni sub forma unui leitmotiv simbolic care evocă prezența la un personaj a unei idei fixe, a unei obsesii: a descoperirii tiifice (*The Man in the White Suit — Omul în costum alb*), a banilor (*Nu pune mâna pe gologani*), a crimei (*Bătălia, La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz \ Ensano de un Crimen — Via criminală a lui Archibaldo de la Cruz \ Tentativ*

de crim ), a drogului (*Omul cu braul de aur*), obsesia sexual (*Bruta*), nebunia (*Fascina ie*).

### C. RolMf ic:

În sfârșit, muzica poate contribui la înțelegerea importanței și a densității dramatice a unui moment sau a unui act, dându-le acea dimensiune lirică pe care numai ea este aptă să o genereze:) deschiderea unei ferestre spre soare și fericire (*Extaz, Aurul Neapolelui*). g sirea unui borcan cu pești roșii viu luminat și care simbolizează și el fericirea (*Mama* de Mikio Naruse), descoperirea de către o fetiță a morții mamei sale (*II atât une petite fille — A fost odată jfeti* ), întinerirea lui Faust (*Margareta nopții*).

Am văzut până acum exemple în care muzica vizează momente precise și limitate ale unei acțiuni. Dar este neîndoielnic că imensa majoritate a partiturilor de film sunt concepute ca un acompaniament permanent și servii, animat de pretenții dramatice sau lirice; este ceea ce eu numesc *muzică -parafrază*, care ajunge să creeze o repetare sonoră și neîncetată a liniei dramatice vizuale și constituie, deci, un pleonasm<sup>1</sup>.

Cinematograful american ne-a obișnuit cu astfel de efluvii sonore, unde acompaniamentul manifestă o asemenea supunere oarbă, încât aproape am putea urmări filmul cu ochii închiși; Richard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin sau Max Steiner au ajuns celebri în această specialitate.

Reiese, a adă, că (muzica ar trebui să acționeze doar ca *totalitate* și nu să se mîrginească și dubleze, să amplifice efectele vizuale^ eu o numesc *muzică -ambient* . Ea trebuie să participe discret (și acțiunea îi va fi cu atât mai reușită și mai eficientă, cu cît ea se va face auzită și nu ascultată) la crearea tonalității generale, estetice și dramatice a lucrării. „Nu mergem la cinema ca

<sup>1</sup> Jean Gocteau a definit-o ca fiind o *muzică de mo\* hilare*



*s ascult m muzica. îi cerem acesteia s aprofundeze în noi o impresie vizual . Nu-i cerem s ne « explice » imaginile, ci s le adauge o rezonant de natur specific diferit ... Nu-i pretindem s fie « expresiv » i s adauge sentimentul s u aceuia al personajelor sau al realizatorului, ci s fie « decorativ » i s - i uneasc propriul arabesc cu acela pe care ni-l propune ecranul... Muzica, la fel cu decupajul, montajul, decorul, regia, trebuie s contribuie, în ceea ce o prive te, la a face clar , logic , adev rat frumoasa poveste care trebuie s fie tot filmul. Cu atât mai bine dac , în mod discret, ea îi d ruie te o poezie suplimentar , care îi este proprie<sup>1</sup> Aici, deci, muzica încearc s produc o impresie global f r s parafrazeze imaginea: atunci ac ioneaz prin tonalitatea sa (major sau minor ), prin ritmul s u (sprinten sau re inut), prin melodia sa (vesel sau grav ). În această a doua accep ie, infinit mai just i mai bogat , a rolului muzicii, reu itele sînt diferite i numeroase.*

S not m, în primul rînd, recurgerea la *lucr ri deja compuse*. între multe alte exemple, a cita folosirea de c tre Melville, pentru *Copiii teribili*, a concertelor de Bach sau de Yivaldi, opere care d deau o dimensiune sonor admirabil adecvat dramei violente i lipsite de artificii a lui Cocteau. Acelea i sonorit i metalice i intelectuale ale lui Yivaldi, confruntate cu imaginile din *Calea ca de aur*, confnreau, de data aceasta, un ton de suprem glum unei povestiri în care cruzimea rivalizeaz cu ironia. Ne amintim, dealtfel, c înc Renoir solicitase de la clasici acompaniamentul pentru *Regula jocului* i c i acolo reu ita fusese total . Reg sim aici aplicarea principiilor psihologice pe care le-am men ionat în leg tur cu metaforele: *imaginea* i *muzica*, influen îndu-se reciproc într-un mod care cu greu poate fi definit *a priori*, se coloreaz într-o tonalitate particular , n scut din juxtapunerea lor, ceea ce explic faptul c partiturile de Yivaldi pot c p ta tente

<sup>1</sup> Mauriee Jaubert, *ari. cit.*, pp. 117 — 119.

aiit de diferite. La fel *Simfonia a patra* de Brahms (*P mînt f r pîine*) i *Simfonia a aptea* de Bruckner (*Senso*) adaug la m re ia imaginilor tragismul lor propriu, în timp ce partiturile lui Mendelssohn-Bartholdy, Wagner i Schubert, confruntate, într-un contrast simbolic, cu teribila satir din *VAge d'or* (*Virsta de aur*), adaug violen ei corozive a imaginilor grandilocven a unui fast devenit derizoriu. Dar se pare c privilegiul „disponibilit ii” absolute este rezervat muzicii clasice, pentru c aceasta este foarte pu în liric , pu în înc rcat sau marcat de o tonalitate precis , pu în „angajat ”, a zice, în exprimarea sentimentelor i, din acest motiv, este înzestrat cu o calitate preferat în cel mai înalt grad în cinema: discre ia dramatic i neutralitatea afectiv K

Folosirea jazz-ului, de cî iva ani foarte la mod i devenit rapid un poncif, se al tur întrucîta muzicii clasicilor în m sura în care în jazz se reg - sesc esen a i obiectivitatea unui Bach: vorbesc de coo^ul compozitorilor moderni, pentru c *hot*-ul este prea înc rcat de culoare i de afectivitate pentru a putea îndeplini acela i rol. S nu uit m, totu i, c lui Jean Painleve trebuie s -i atribuim, se pare, meritul de a fi în eles primul puterea evocatoare a jazz-ului: în documentarele sale *Le Vampire* (*Vampirul*) i *Les Assassins d'mu douee* (*Asasini de ap dulce*), el utilizeaza discuri de Duke Ellington pentru a crea un contrapunct uluitor i s lbatic al violen ei imaginilor.

Dup primele jaloane stabilite, în Statele Unite, de partiturile lui Shorty Rogers pentru *Hoarda s lbatic* i *Omul cu bra ul de aur*, folosirea aproape simultan , în mod ra ional i inte-

<sup>1</sup> „Dorin a mea de a folosi ca muzic de film muzica deja existent , i denumit clasic , s-a manifestat, cred, din dou motive. în primul rînd, o anumit aprehensiune pe care o am fa de sentimentalism. Mi-e pu în team de el i este clar c muzicienii clasici ne dau un exemplu de pudoare în exprimare, ceea ce m ajut enorm...” (Jean Renoir, în „Cinema 55”, nr. 2, p. 34).

ligent, a jazz-ului modern în calitate de contrapunct al ac iunii vizuale o dator m lui V dim (*Nu se tie niciodat* ) i lui Malle (*Ascensor spre e afod*). Improvizatiile lui John Lewis i ale „Modern Jazz Quartet”-ului s u pentru *Nu se tie niciodat I*, ale lui Miles Davis pentru *Ascensor spre e afod*, apoi ale lui Art Blakey, cu „Jazz Messengers”, pentru *Les liaisons dangereuses* (*Leg turi periculoase*) i ale lui Marial Solal pentru *Cu sufletul la gur* au conferit jazz-ului titluri de noble e în materie de acompaniament muzical de film.

Recurgerea la *clasici* i la *jazz* ine de ceea ce eu numesc *muzic -ambian* , care nu se limiteaz , desigur, la aceste dou aspecte. Muzica, astfel utilizat , se m rgine te s creeze un fel de ambian sonor , de atmosfer afectiv i intervine în chip de *contrapunct*, liber i independent, la *tonalitatea* psihologic i moral (nelini te, violen , plictiseal , speran , exaltare etc.) a filmului considerat în *totalitatea sa* i nu în fiecare dintre întâmpl rile lui.

Se pare c partitura admirabil a lui Hanns Eisler pentru *Zuyderzee* constituie, în această perspectiv , prima i cea mai str lucitoare reuit : ac ionînd în special prin valoarea sa ritmic , ea înzece te dinamismul montajului i glorific î pîn la dimensiuni de epopee, munca omeneasc <sup>1</sup>. Aproape în acela i timp, Maurice Jaubert scria minunata partitur pentru *VAtalante* (*Atalanta*), cu care contribuie la realizarea dimensiunii insolite i poetice de neuitat a imaginilor lui Jean Vigo — înainte de a se face din nou remarcat în *Suflete In cea* i *Noaptea amintirilor*. Muzica lui Prokofiev pentru *Aleksandr Nevski* — am mai spus-o — marcheaz i ea o etap important . Apoi, trebuie citate cîteva partituri remarcabile care au avut importan la timpul lor: acelea

<sup>1</sup> în aceea i perspectiv , a se vedea compozii iile lui Hanns Eisler, Kurt Weill i Paul Dessau pentru piesele lui Brecht.

ale lui Jean Gremillon (compozitor i în acela i timp regizor) pentru *Le Six Juin Vaube* ( *ase iunie, in zori*), ale lui Jean-Jacques Grunenwald pentru *Jurnalul unui preot de ar* , ale lui Nino Rota pentru *I Vitelloni*, ale lui Alain Romans pentru *Les Vaeances de M. Hulot* (*Vacan a domnului Hulot*), ale lui Jean Wiener pentru *Nu pune mtna pe gologani*. în ultimii ani, Hanns Eisler a avut o senza ional revenire pe ecrane cu muzica pentru *Noapte i cea* : caracterul vioi i în acela i timp glacial al muzicii sale accentueaz atrocitatea imaginilor pîn la a o preface în durere fizic .

Dar cea mai mare revela ie-revolu ie în acest domeniu o dator m compozitorului italian Giovanni Fusco, autorul muzicii celor mai multe dintre filmele lui Antonioni i a celei din celebrul *Hiroshima, dragostea mea*.

Giovanni Fusco refuz în mod sistematic orice misiune sau compromis cu rol dramatizant ale muzicii; o pune s intervin doar în momentele cele mai importante ale filmului (nu totdeauna cruciale pentru aciunea aparent , îns hot ritoare în evolu ia psihologic a personajelor), ca un fel de fond sonor foarte limitat ca durat \ foarte ters ca volum, respingînd orice facilitate melodic i absolut neutru pe plan sentimental: se pare c rolul s u este numai de a dilata complexul spa iu-durat i de a ad uga imaginii un element de ordin senzorial<sup>2</sup>, care ine mai mult de intelect decît de afectivitate.

Muzica intervine în general sub forma unui *solo* de instrument (pian, saxofon) i este de o discre ie deosebit ; refuzul fa de orice parafra-

<sup>1</sup> în filmele lui Antonioni, muzica nu dureaz mai mult de zece pîn la cincisprezece minute.

<sup>2</sup> în m sura în care, am v zut, *esteticul* ine de *senza ie*. Dealtfel, raporturile foarte profunde care unesc muzica i filmul au fost afirmate de to i esteticienii: „*Cinematograful* — scria Roland Manuel în leg tur cu Grâmillon — *este locul de ntîlnire al artei plastice, în sensul propriu al cuvîntului, cu muzica, în sensul larg al cuvîntului.*”

S spunem aici, un cuvînt despre raporturile cinematografului cu celelalte arte. Cinematograful are afinit i cu

zare servil a ac iunii corespunde unei dorin e de *dedramatizare* a muzicii de film ea ac ioneaz ca totalitate afectiv , într-un fel de a doua stare, ce se adreseaz mdi curînd subcon tientului.

în *Hiroshima, dragostea mea*, muzica de ine un loc mai important din punct de vedere cantitativ, dar joac un rol analog, intervenind înainte de toate prin frumuse ea sa nealterat . S-ar putea spune c , refuzînd s urmeze meandrele ac iunii i s le sublinieze tonalitatea sentimental , ea se distan eaz oarecum în raport cu realismul natural al imaginii, la fel cum dialogurile lirice ale Margueritei Duras se distan eaz în raport cu realismul inevitabil al cuvintelor obi nuite: exist aici, f r îndoial , dorin a realizatorului de a l sa fiec ruia dintre cele trei elemente esen iale ale filmului autonomia proprie i eficien a specific ; de unde, poate, i puterea excep ional a operei de a a îneînta <sup>2</sup>.

Acelea i remarci par valabile pentru muzica anumitor filme japoneze, cu toate c ignoran a noastr în materie de muzic oriental i cinematograf japonez nu ne permite deloc s determin m o originalitate sau o prioritate indiscutabile: oricum ar fi, muzica lui Fumio Hayasaka pentru *Ugetsu Monogatari (Povestirile lunii palide de dup ploaie)*, de exemplu, este foarte apropiat , prin concep ia sa, de partiturile lui Fusco <sup>8</sup>.

teatrul (evident, dar din nenorocire), cu pictura (tenta ia periculoas a „imaginii frumoase”), cu poezia (a se vedea considera iile noastre, p. 20), cu romanul [*Avventura - Aventura este un film-roman* tipic). Dar afinit ile sale cele mai profunde sînt cu m.izica, înainte de toate datorit montajului: senza iile estetice specifice pe care le procur cinematograful nu se compar decît cu acelea pe care le produce muzica.

<sup>1</sup> La fel cum muzica lui Debussy este *dedramatizat* în raport cu aceea a lui Wagner.

<sup>2</sup> A se vedea Henri Colpi, *La musique d'Hiroshima*, în „Cahiers du Cinéma”, nr. 103, ianuarie 1960.

<sup>3</sup> începînd din anii '30 (filmele lui Mizoguchi stau m rturie), cinematograful japonez pare s fi practicat o concep ie foarte modern asupra muzicii de film (partitur deloc abundent i care nu parafrazeaz ac iunea vizual ).

„*Muzica* — scria Roland Manuel — *fiind totu i un limbaj, nu vorbe te decît limbajul s u propriu;*” Fiindc , a a cum reiese clar din această analiz , singura cale cu adev rat just i valabil pentru muzica de film este cea a autonomiei în raport cu structurile dramatice ale filmului. Muzica nu trebuie s fac abstrac ie de geniul s u propriu atunci cînd înso e te imaginile: ea trebuie s comenteze liber i nu s parafrazeze, s evoce cu subtilitate i nu s sublinieze. i, ca s facem o compara ie în domeniul muzicii de inspira ie literar — unde se pun probleme asem n toare cu acelea de care ne-am ocupat aici —, cred c trebuie s prefer m arabescurile lirice libere ale *Preludiului la dup amiaza unui faun*, platitudinilor imitative ale *Ucenicului vr jitor*.<sup>ul</sup>

<sup>1</sup> S subliniem aici efecteie lirice produse de cîtece (cînd sînt de foarte bun calitate: acelea ale lui Brecht i Kurt Weill din *Opera de trei parale*, sau ale lui Prôver( i Kosma din *Aubervilliers*), de coruri (*Alexandr Nevski*, sfîr itul din *Remorchere* i din *Al patruzeci i unulea*), sau de versuri spuse *recto tono*, într-un ritm rapid i sacadat care se înrude te cu o melodie (*Po ta de noapte*).

## MONTAJUL

Cu studiul *montajului*, ajungem în miezul prezentei lucrări. Într-adevăr, este sigur că montajul constituie fundamentul absolut specific al limbajului filmic și că definiția cinematografului nu se poate să nu conțină cuvântul „*montaj*”. Să ne grăbim, deci, a spune că *montajul este organizarea planurilor unui film. În anumite condiții de ordonare și de durată*.

Înainte de a continua, aș vrea să stabilesc o distincție importantă care, în afara interesului său estetic, prezintă avantajul că — mi s'îngăduie să fac o determinare istorică : este vorba de a diferenția *montajul narativ* și *montajul expresiv*. Numesc '*montaj narativ*' aspectul cel mai simplu și cel mai direct al montajului, acela care constă din asamblarea, conform unei înțiriri *logice* sau *cronologice* — în vederea istorisirii unei povești — a *planurilor* care aduc fiecare un conținut faptic și contribuie la progresul acțiunii din punct de vedere dramatic (în lămurirea elementelor acțiunii conform unui raport de cauzalitate) și din punct de vedere psihologic (în alegerea tramei de către spectator).! În al doilea rând, există (*montajul expresiv*, bazat pe juxtapuneri de planuri având ca scop producerea unui efect direct și precis prin jocul alternativ al două imagini; în acest caz, *montajul* urmărește să exprime prin el însuși un sentiment sau o idee; nu mai este un mijloc, ci

un scop, < departe de a avea ca el ideal sa se estompeze în favoarea continuității, urmând la maximum legăturile cele mai simple de la un plan la altul, el tinde, dimpotrivă, să producă în întărire efectul unor rupturi în gândirea spectatorului, să-l facă să se poticnească din punct de vedere intelectual, pentru a face mai vie în el influența ideii exprimate de realizator și traduse prin confruntarea *planurilor*. Gel mai celebru tip de *montaj expresiv* este *montajul atracțiilor*, al cărui mecanicism l-am studiat la capitolul despre *metafore* și asupra cărui voi reveni.

*Montajul narativ* poate fi redus la un minimum strict necesar: astfel în *Rope (Fringhia)*, Hitchcock a impus simplificarea *montajului* pînă la ultima limită, întrucît nu există *în fiecare bobină decît un singur plan*, ba chiar, din punctul de vedere al spectatorului, un singur *plan* în tot filmul, racordurile bobinelor fiind practic invizibile, pentru că au loc pe un fundal neutru (spațiile unui personaj, o ladă, un zid). Un film „normal” are aproximativ între 500 și 700 de planuri. Un film ca *Antoine et Antoinette (Cuibul îndrăgostiților)*, cu cele 1250 de planuri ale sale, constituie o excepție remarcabilă, în timp ce, din contra, *1 Vitelloni* sau *Vacanța domnului Hulot*, caracterizate prin încetineala (voit) a ritmului lor, nu conțin mai mult de aproximativ 400 de planuri. *Obsesia* și *Regula jocului*, la o durată de două ore și un sfert și respectiv două ore, număr mai puțin de 350 de planuri<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Evoluția recentă a unui anumit cinema de autor se caracterizează prin recurgerea sistematică la *planul-secvență*, deseori legat de lungimea mare a filmului; a cita: *Souvenirs d'ère France (Amintiri din Franța)* de André Tâché, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, *Im Lauf der Zeit (În goana vremii)* de Wim Wenders. Această evoluție a fost pregătită prin cercetările unor maeștri ai *underground-ului*, în special Andy Warhol și Michael Snow care, de vreo zece ani, realizează filme extrem de lungi (pînă la ase sau opt ore în cazul celui dintîi), neavînd decît puține planuri (chiar unul singur) și totdeauna planuri fixe.



La sfîr itul perioadei filmului mut i la începutul celui vorbit, frenezia *montajului expresiv* atingea uneori delirul: filme ca *Vosstanie rlbakov (Revolta pescarilor)* i *O frlntur de imperiu* num r , f r nici o îndoial , mai mult de 2 000 de planuri, iar *Dezertorul* num r 3 000, dac îi d m crezare lui Jay Leyda. Filmele acestea sînt caracteristice pentru marea epoc a *montajului impresionist*: realizatorul încerca s -i produc spectatorului impresii p trunz toare, recurgînd la montajul ultra-rapid; ast zi, acest tip de montaj a disp rut practic, pentru c era strîns legat de estetica filmului mut <sup>1</sup>.

în cele mai multe dintre cazuri, un *montaj normal* poate fi considerat, înainte de toate, *narativ*; din contra, un *montaj* foarte *rapid* sau foarte *lent* este mai curînd un montaj expresiv, pentru c ritmul lui joac atunci un rol psihologic direct, a a cum vom vedea mai departe. Dar este clar c nu se poate face o delimitare precis între cele dou tipuri de montaj: exist efecte de montaj care, de i sînt *narative*, au totu i o valoare *expresiv* : este cazul multora dintre acelea care au fost date ca exemplu în capitolele despre *racorduri* i despre *metafore*. Deci montajul *narativ*, adic montajul luat în considerare la nivelul filmului în ansamblu (sau în secven ele sale) va face obiectul capitolului prezent.

Este obligatoriu s începem cu un scurt istoric al apari iei i evolu iei montajului. Am studiat mai sus etapele eliber rii camerei de luat vederi; or, inventarea i progresele montajului sînt legate direct de acest eliberare. împiedicat de imobilismul aparatului s u de filmat, Méliès, n-a în eles natura montajului i nu i-a b nuit posibilele contribu ii. înc în 1904, în *Le Voyage travers Vimpossible (C l torie prin impossible)*,

<sup>1</sup> Poate este bine s preciz m, totu i, c nu toate filmele acestei epoci se sacrificau esteticii montajului; în afar de avangarda francez , cinematograful sovietic a fost aproape singurul care a împins montajul pîn la paroxism ; nici cinematograful german, nici cel suedez sau cel american n-au înclinat spre acest stil.

el comite erori grave de montaj, imputabile opticii sale teatrale: „Mai întâi, îi arat pe c l tori în interiorul vagonului; trenul se opre te, vagonul se gole te complet. In scena urm toare, pe peronul g rii, mul imea a teapt trenul; acesta sose te, se opre te i abia acum îi vedem pe c l torii din scena precedent coborînd pe peron.”<sup>1</sup>

i aici progresul hot rîtor a fost realizat de G.-A. Smith: în filmele turnate în 1900, el intercala, după cum am v zut, un *gros-plan* într-o serie de planuri tradi ionale, mijlocii sau generale. „Este vorba — scrie Sadoul — de montaj în sensul modern al cuvîntului, gros-planul alternînd cu planuri generale, f r ca nimic s îndrept easc schimbarea aceasta brusc a unghiului de vedere.”<sup>2</sup> în aceea i epoc , englezul James Williamson turneaz *Attack on a China mission* (Atac asupra, unei misiuni din China), care marcheaz o etap important în istoria începuturilor cinematografului, pentru c ace t film — cel din ii exemplu de povestire tipic cinematografic — este „incomparabil mai evoluat decît oricare alt film american sau francez din acea vreme... Ac iunea se mut cu u urin dintr-un loc în altul... Eroina în primejdie se n puste te pe balcon pentru a- i flutura batista și, imediat, noi ne deplas m în afara misiunii, pe o cîmpie unde galopeaz frumosul ofi er care zboar în ajutorul protagonistei. Cînd sose te, cavalerul salvator o prinde pe tin ra fat , o ridic în a, apoi î i continu drumul spre spectator... Ar tînd alternativ luptele i sosirea int riturilor, Williamson folosea un procedeu de neconceput în teatru i a descoperii unul dintre marile mijloace de expresie ale cinematografului: alternan a ac iunilor care se desf oar simultan în dou locuri înde p rtate.”<sup>3</sup> Tot unui reprezentant al „colii de la Brighton” îi dator m prima realizare a unui autentic film-urm rire, gen prin excelen cinematografic datorit suple ei pe care acesta o cere din partea povestirii: camera de luat Vederi trebuie s treac f r încetare de la urm ritor la urm rit. All'red Gollins este acela care, în filmul s u *Marriage by motor* (C s torie în automobil — 1903), a tiut cel dintîi s demonstreze această libertate a unghiului de vedere, pe care Griffith, avea s-o duc la apogeu cî iva ani mai tîrziu. Din acel moment, esen ialul în cinema era inventat: pîn atunci, *montajul* nu corespundea decît decup rii filmului în fragmente analoge tablourilor din teatru și care erau determinate de unitatea de loc; de acum înainte, *montajul* devine un procedeu al limbajului, esle decoperit *montajul* narativ.

<sup>1</sup> Sadoul, *Le Cinema*, p. 148.

<sup>2</sup> *Idem*, *Histoire generale du cinema*, voi. II, p. 172.

<sup>3</sup> *Ibidem*, voi. II, p. 180-182.

Datorit îns lui Griffith, limbajul filmic va face un pas înainte \ De la debut, din 1908, el folose te cu o îndr zneal uimitoare *gros-planul* dramatic i „cîmpul-contracîmpul”, într-un film intitulat *For Love of Gold* (*De dragul aurului*): povestea a doi bandi i care vor s se jefuiasc i s se otr veasc reciproc, cu aceea i cea c de cafea, ca pîn la urm s moar unul în fa a celuilalt, la aceea i mas . Subiectul i-a permis lui Griffith s „*alterneze sistematic gros-planurile chipurilor de actori*.”<sup>2</sup> Apoi a realizat *After many years* (*Dup mai mul i ani*), inspirat din *Enoch Arden* de Tennyson. „*În această oper , pentru prima dat , a desf urat din plin resursele stilului s u. Urm rirea nu mai avea nici un rol în acest film, dar autorul p stra un procedeu n scut din urm rire: juxtapunerea unor scene scurte, jucate în locuri diferite. Leg tura dintre aceste scene nu mai era constituit nici prin succesiunea lor în timp, nici prin deplasarea eroului în spa iu, ci printr-o comuniune de gîndire, de aciune dramatic . Astfel, îl vedem pe Enoch Arden pe insula pustie i pe logodnica lui, Annie Lee, care îl a tept, alternînd pe ecrane, în gros-plan, într-un montaj rapid ce traducea nelini tea pe care desp rirea le-o provoac celor dou fîn e care se iubesc.*”<sup>3</sup> în felul acesta s-a înf ptuit un al doilea progres decisiv: descoperirea *montajului expresiv*. Succesiunea planurilor nu mai era condi ionat în exclusivitate de dorin a de a istorisi o poveste, juxtapunerea urm re te s creeze spectatorului un oc psihologic<sup>4</sup>. Sovieticii au

<sup>1</sup> Kule ov, ale c rui judec i în materie de montaj nu pot fi contestate, scrie: „*Primul realizator care a utilizat montajul ca element al crea iei cinematografice a fost Griffith. Americanii din epocaprimului r zboi mondial i din anii urm tori (Ince, De Mille, Vidor, Griffith, Chaplin) au fost cei mai buni cinea ti din lume, iar tehnicienii i arti tii de cinema din toate rile au înv at cuno tin ele de baz ale artei lor de la cinematografia nord-american "* ("Tr îte de la realisation cinematographique", p. 14).

<sup>2</sup> Sadoul, *op. cit.*, p. 552. — Dar Sadoul a revenit asupra acestei afirma ii, negînd c Griffith ar fi folosit *gros-planuri* înc în această epoc (*Histoire du Cinema mondial*, p. 99).

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 555—556.

<sup>4</sup> Filmul lui Griffith, *Con tiin a r zbun toare* (1914), prezint o utilizare magistral a dou tipuri de *montaj*: o parte din film este într-adev r construit pe o alternan între tîn ra fat care plînge la plecarea b iatului iubit i b trînul care, în acela i timp, se tînguie dup tinere ea pierdut ; alternan a se bazeaz , deci, nu numai pe o simultaneitate temporal a celor dou aciuni (determinînd ceea ce eu numesc, mai departe, *montajul*

dus la apogeul montajului expresiv. Dziga Vertov deschise calea cu *Cine-ochiul*: dorea să-l aducă la film prin pe nepregătite la faclă să-l concentreze întreaga artă în *montaj* (pentru că filmul fără scenariu elaborat în prealabil), iar în același timp, celebra experiența lui Kuleov scotea în relief rolul creator al montajului. În curând, un tânăr regizor de teatru avea să recunoască virtuțile unui nou procedeu, pe care îl va numi *montajul atracțiilor*; Eisenstein lua acest termen în sensul de oc psihologic violent provocat spectatorului: montajul cumula *atracții* (imagini brutale sau tragice), înregistrate în mod arbitrar în timp și în spațiu. A avut curând ocazia să-l aplice teoria (fusesse influențat simultan de *Intoleranță*, ce rula în U.R.S.S. în 1921) în primul său film, *Greva*, al cărui celebru montaj — unde se juxtapunea masacrarea muncitorilor de către poliție în scenă cu animale tăiate la abator — îl cunoaștem. El avea să aplice din nou aceste principii, nu în *Cruci torul Potiomkin*, ci în *Octombrie și în Vechi și nou*.

Putem să ne oprim aici cu istoricul *montajului*: totul s-a spus încă din 1925. Să precizăm totuși că, la sfârșitul perioadei filmului mut, pasiunea pentru montajul a-a-numit „impresionist” (prin analogie cu tehnica fragmentării petelor de culoare de către pictorii cu același nume, dar mai ales prin analogii cu acea muzică unde se urmărește producerea unei vii impresii senzoriale) se explică prin rațiunile pe care le-am evidențiat mai sus în legătură cu fenomenele sonore. Estetica aceasta a montajului are două motive profunde: dorea să exploateze la maximum monta-

*alternat*), ci și pe o apropiere simbolică a deznădejdii celor două ființe (*montaj paralel*).

<sup>1</sup> O controversă foarte interesantă la opus pe Georges Sadoul lui Jean Mitry („Cin6-Club” nr. 6, din aprilie 1948) în legătură cu noțiunea de *montaj al atracțiilor*. Rezultă că *montajul atracțiilor* în sens strict și original (articol al lui Eisenstein din 1923) constă în „*montajul liber al unor atracții alese arbitrar, independente...*”, adică al imaginilor — oc care nu apar în acțiunile (animalele în cazul ritei din *Greva*, exploziile din *Vechi și nou*). Dar, ca urmare a conversațiilor ulterioare cu Eisenstein, Mitry crede că se poate vorbi într-un sens mai larg despre *montajul-atracție* sau *montajul-reflex*, în legătură cu „*orice montaj bazat pe determinarea reflexelor*” și care „*nu utilizează decât simboluri implicate, adică precizate prin chiar conținutul și desfășurarea logică a acțiunii*” (este cazul tuturor „*atracțiilor*” folosite în *Cruci torul Potiomkin*). Să semnalăm că Eisenstein a scris în legătură cu *montajul atracțiilor*: „*Dacă pe vremea aceea l-a fi cunoscut mai bine pe Pavlov, a fi numit asta «teoria excitațiilor estetice» (Reflexions d'un cinéaste, p. 19).*

jul rapid, care constituie marea descoperire a anilor dou zeci i, în al doilea rînd, necesitatea, (ie care am amintit, de a se compensa prin imagine absen a benzii sonore i a registrului expresiv foarte bogat pe care aceasta urma s -l aduc peste cî iva ani. S t m rturie faptul c filmul contemporan a asistat la dispari ia cu des vîr ire, ca s spunem a a, a unui asemenea gen de montaj, care nu mai supravie uie te decît la nivelul *racordurilor* i al *tranzi iilor* i prin i nele procedee ele *elipsei*.

Dar ce este *montajul*? C rei necesit i îi r spunde ol? „*Montajul prin planuri succesive* — scrie J.-P. Charier — *corespunde percep iei obi nuite, prin mi c ri succesive ale aten iei. A a cum ni se pare c avem f r încetare o viziune global a ceea ce ni se ofer privirii, pentru c ra iunea construie te această viziune din datele succesive ale privirii îwastre, tot astfel, într-un montaj bine f cui, succesiunea planurilor trece neobservat, pentru c ea corespunde mi c rilor normale ale aten iei i ofer spectatorului o reprezentare de ansamblu care îi d iluzia percep iei reale.*”<sup>1</sup> Aceast descriere exact m îndrept e te s încerc a defini mecanismul psihologic pe care se bazeaz *montajul*.

### Bazele psihologice ale montajului

Cum se justific , în modul cel mai direct i mai general, trecerea de la un cadru la altul, f r a se prejudicia, pentru moment, diferitele tipuri de raporturi dintre cadre, care vor fi enumerate mai departe?

Putem admite c succesiunea planurilor unui film se bazeaz pe *privirea* ori pe *gîndirea* personajelor sau a spectatorului (într-un cuvînt, pe *tensiunea mental* , fiindc privirea nu este decît exteriorizarea exploratoare a gîndirii).

Dac într-un plan apare un personaj, planul urm tor va putea s ne arate:

<sup>1</sup> „Bulletin de l'IDIIEC", nr. 3, iulie 1946.,

/. ceea ce vede el efectiv și în momentul considerat ;

2. ce gînde te el, ce apare din imagina ia sau din memoria lui (de exemplu: spînzura ii care atîrn de vergi, imagine prevestitoare a soartei care îi a teapt pe marinari dac se r scoal — în *Cruci torul Potiomkin*; imaginea soldatului german ucis — în *Hiroshima, dragostea mea*):

3. ce încearc s vad personajul, spre ce se îndreapt în gîndul lui (de exemplu: el a auzit un zgomot, i camera de luat vederi îi arat spectatorului cauza);

4. ceva sau cineva care este în afara privirii, a con tiin ei i a memoriei personajului i care, dintr-un anumit motiv, se refer la el (de exemplu: un om ascuns, care îl pînde te f r ca el s tie).

În cazurile 7 i 2, leg tura dintre planuri este justificat la nivelul personajului însu i: în cazurile 3 i 4, această leg tur se face prin intermediul spectatorului. Ce anume îng duie s se a eze în paralel con tiin a spectatorului cu cea a personajului? Faptul c una este asimilabil celeilalte, în virtutea identific rii perceptive a spectatorului cu personajul, fenomen fundamental în cinematografie. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nici nu mai este nevoie, dealtfel, s recurgem la această explica ie psihologic , dac ne gînim c opera exist , ca totalitate expresiv , doar în con tiin a spectatorului: un film nu este decît o suit de fragmente de realitate, a o ro/ leg tur dramatic i unitate semnificant slnt opera aceluia care le percepe. Vom g si mai departe (vezi pag. 277) analiza unui îndr zne efect de montaj utilizat de lientf Clement într-o prim versiune a filmului *Château de verre* (*Castelul de sticl*): introducerea brutal , în prezentul celor doi aman i, a unui cadril viitor ar tînd-o pe tîn ra femeie moart într-un accident de avion (accident care urma s aib efectiv loc mai tîrziu); or, efectul era ininteligibil, pentru c nu exista între cele dou planuri vreo leg tur mental posibil , nici în con tiin a personajelor, nici în aceea a spectatorului, decît doar în con tiin a cineastului.

Definind ceea ce se poate numi *dinamism mental* drept factor de legătură între planuri, tensiunea psihologică pune în evidență noțiunea complementară, cea de *dinamism vizual*, în eleas tot ca factor de legătură: este vorba de toate racordurile bazate direct pe continuitatea mișcării interne a imaginii; dar apare clar că mișcarea vizuală nu este decât o formă exteriorizată și materializată a tensiunii mentale și se supune aceleiași determinism.

A adar, dacă *racordul* se întemeiază fie pe *dinamismul mental* (*tensiunea psihologică*), fie pe cel *vizual* (*mișcare*), *montajul* are la bază faptul că fiecare cadru trebuie să-l *pregătească*, să-l *declanșeze*, să-l *condiționeze* pe următorul — înglobând un element care necesită un răspuns (de exemplu o privire întrebătoare), sau îndeplinirea unei acțiuni (de pildă, schimbarea unui gest sau a unei mișcări) — ceea ce, în cadrul următor, se va petrece.

*Montajul* (adică, în cele din urmă, dezvoltarea dramatică a filmului) se supune deci, foarte exact, unei legi de tip dialectic: fiecare *cadru* trebuie să conțină un element (*apel* sau *absență* a acestuia) care îi generează răspunsul în cadrul următor; tensiunea psihologică (*atenție* sau *întrebare*) creată spectatorului trebuie să fie satisfăcută prin *planurile* următoare. Povestirea filmică apare deci ca o suită de sinteze parțiale (fiecare *plan* este o unitate, dar o unitate incompletă) care se înlanțuie într-o perpetuă depășire dialectică<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Toate *racordurile* elementare ale *planurilor* în interiorul aceleiași scene se explică foarte ușor prin legea aceasta a tensiunii mentale; de la o scenă sau de la o secvență la alta, legătura poate fi de ordin infinit mai complex (am văzut aceasta în capitolul cu privire la *racorduri*): dar dacă se admite că orice *racord* se bazează pe un raport logic, se va admite și că succesiunea planurilor unui film este impusă de întrebările spectatorului asupra desfășurării povestirii și că structura filmului trebuie să răspundă cu limpezime acestor întrebări, ca să nu rămână de neînțeles.

## Defini ie i reguli

Planul. Tehnic vorbind, el reprezintă, din punctul de vedere al filmării, fragmentul de peliculă impresionat din momentul când motorul aparatului de filmat intră în funcțiune pînă cînd se oprește; din punctul de vedere al monteurului, este porțiunea de film dintre două tăieturi de foarfecă, apoi dintre două *lipituri*; în sfîrșit, din punctul de vedere al spectatorului (singurul care ne interesează aici) este fragmentul de film dintre două *racorduri*)

O definiție științifică a *planului* este mult mai înțelegătoare și rezultă direct din ceea ce s-a spus despre montaj: *Iplanul este o totalitate dinamică în devenire* care conține în ea propria negare și depășire dialectice, adică incluzînd o absență, o chemare, o tensiune estetică sau dramatică — el suscită apariția planului următor, care îl va împlini integrîndu-l vizual și psihologic.

**Scena și secvența.** *Jena* este determinat mai cu seamă prin *unitatea de loc și de timp*; vom vorbi, de exemplu, despre *scena* critică alterată din *Cruci torul Potiomkin* (a se remarca analogia cu o scenă sau cu un tablou dintr-o piesă de teatru); *secvența*, dimpotrivă, este o noțiune specifică cinematografică: se constituie dintr-o *suit de planuri*, iar ceea ce o caracterizează este mai curînd *unitatea de acțiune* (de exemplu: secvența împușcăturilor de pe scări, în același film) / și *unitatea organică*, adică structura proprie, care îi este conferit prin *montaj*.

Pentru a da o impresie de continuitate — destinat să disimuleze fragmentarea creat prin

<sup>1</sup> „O secvență se definește în mod specific prin organizarea după necesități de ritm a materialului filmat, în timp ce un episod sau o parte sînt elementele care compun drama, la fel cum o piesă de teatru este compusă din scene și din acte”. (Serghei Iutkevici)



împ r irea în *scene* i în *secven e* ( i mai ales prin *închiderile în întunecare*) — este obligatoriu ca fiecare scen sau secven s se deschid cu prezentarea unei activit i în curs de desf urare i s se termine cu o activitate care continu , pentru a sugera c ac iunea merge mai departe, chiar dac este p r sit de camera de luat vederi; astfel, o scen de bal va începe i se va sfîr i totdeauna cu un dans. Orson VVelles a recurs deseori la imagini- oc pentru a- i deschide secven ele; m rturie stau primele planuri, de jurnal de actualit i, cu cînt re ul negru i cu papagalul care ip , din *Cet eanul Kane*. Tot a a, finalurile de secven e vor ar ta c ac iunea continu : astfel, în *M re ia Ambersonilor*, conversa ia lung dintre Lucy i George, în seara cînd cei doi se cunosc, se încheie cu intrarea lor în dans, în sunetul unei melodii deosebit de dinamice.

Deci, la fel cum compozi ia imaginii nu trebuie s lase impresia c tot universul exterior ar fi încetat s existe, Lot a a *scenele* i *secven ele* trebuie s apar ca fragmente ale continuit ii cauzale, aduse provizoriu în plin lumin .

în sfîr it, dac este admis c *secven ele* ( i filmele însele) trebuie s înceap i s se termine cu *planuri generale*, se cunosc tot mai multe excep ii unde *gros-planuri* ini iale au scopul s -l cufunde pe spectator direct în drama personajului prin intermediul chipului acestuia — pe care se cite te, de exemplu, o curiozitate mistuitoare (*Domni oara Julia*) sau o uluire vizionar (*La .I.e.unc foile — Tin ra nebun* ). *Gros-planurile* de la sfîr it urm resc s -l men în pe spectator în plenitudinea incînt rii dramatice, chiar dup sfîr itul „pove tii”; de exemplu, *gros-planul* lui Gino dup moartea tragic a celei pe care o iubea (*Obsesie*), sau chipul vedetei care ajunge s înnebuneasc dup destr marea visurilor sale (*Bulevardul Crepusculului*).

Este util Sîl amintim pe scurt citeva principii ale *montajului*, care au repercusiuni de ordin plastic sau expresiv. *Între dou planuri*, trebuie, în primul rînd,

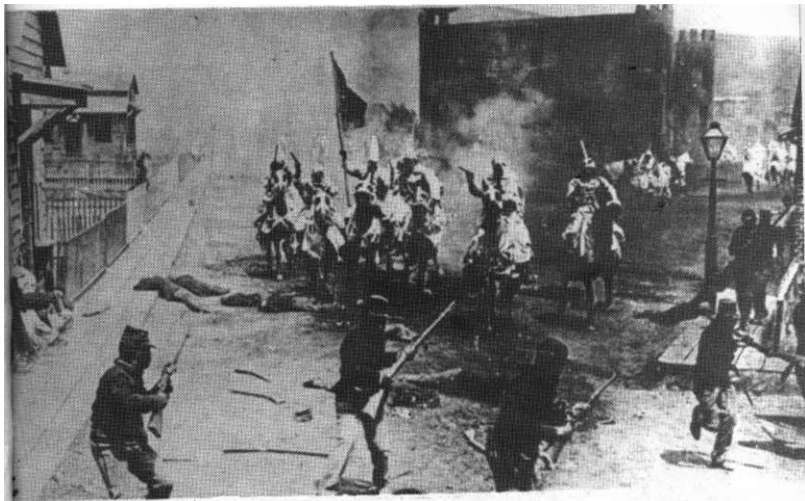
S existe *continuitate de con inut material*, cu alte cuvinte, s fie prezent, i într-unui i în cel lalt, un acela i element care va permite identificarea rapid a planului i a situa iei lui; de pild , va fi ar tat mai întâi un cadru general al Parisului cu Turnul Eiffel, apoi un individ în fa a unuia dintre picioarele turnului. Este, de asemenea, obligatoriu s se asigure o *continuitate de con inut dramatic*: dac este ar tat întâi un personaj mergînd spre dreapta, va trebui s se evite, în planul urm tor, înaintarea lui în sens invers, altfel spectatorul va crede c el se întoarce din drum<sup>1</sup>. Ar trebui s mai existe, eventual, i *continuitate de con inut structural*, adic o compozi ie identic sau asem n toare a celor dou planuri, apt s asigure un *racord vizual*: aceea i strad , filmat mai întâi de la o fereastr de pe partea drapt , apoi de la o fereastr de pe partea stîng , va p rea diferit ; acest principiu impune în special regula numit „a celor 180 de grade” în *cîmp-contracîmp*: trecînd de la cîmp la contracîmp, aparatul de filmat nu trebuie s dep easc planul delimitat de cele dou personaje, altfel va da spectatorului impresia c acestea sar alternativ dintr-o parte în alta a ecranului, schimbîndu- i locurile între ele. Exist , de asemenea, o problem a *continuit ii de dimensiune*, adic de punere în leg tur a planurilor dup felul *cadrajului*: este bine s se treac în mod progresiv de la *planul general* la *gros-plan* i viceversa, altfel spectatorul risc , în urma absen ei unor referin e spa iale comune celor dou planuri, s nu în eleag despre ce este vorba: de exemplu, nu va fi ar tat o mul ime, apoi *gros-planul* medalionului de la gîtul unei femei din aceast mul ime; tranzi ia trebuie preg tit . De asemenea, se pun probleme în ceea ce prive te raporturile de timp între planuri: dar se pare c aici libertatea realizatorului este aproape des vîr it , dat fiind caracterul de elips permanent a limbajului filmic. în sfîr it, trebuie asigurat o anumit *continuitate de lungime*: se va evita juxtapunerea unor planuri de lungimi diferite (în afar de cazul cînd se urm resc anumite efecte), pentru a nu se l sa impresia de stil întret iat i dezordonat în chip sup r tor.

<sup>1</sup> „în filmul american « Why we fight » (« Pentru ce lupt m », episodul « B t lia din Rusia ») realizat din jurnale sovietice de actualit i, toate planurile cu Armata Ro ie au fost alese dup acela i criteriu: mi carea de la dreapta la stînga . Dimpotriv , în planurile reprezentînd armata german mi carea avea loc de la stînga la dreapta, în momentul punctului culminant al retragerii germane, schimbarea de direc ie a mi c rii în imagine, de la dreapta la stînga, subliniaz vizual fuga spre vest a nem ilor<sup>1</sup>. (Serghei Iutkevici)

Este clar c aceste reguli do principiu nu sînt intan» gibile i c s-ar putea cita numeroase exemple în care ele au fost ignorate cu mai mult sau mai pu în succes, în orice caz, regula esen ial care trebuie respectat în *succesiunea planurilor* este urm toarea: pentru ca povestirea s fie perfect limpede, la fiecare *plan* nou spectatorul trebuie (de bun seam ) s în eleag imediat ce se petrece în acest plan i, eventual, unde i cînd se desf oar aciunea lui (în raport cu planul care îl precede). Exist lotu i cazuri cînd determinarea coordonatelor spa iale i temporale nu este necesar : atunci cînd suita de planuri nu constituie o povestire, ci numai o enumerare; vor putea fi ar tate astfel, f r alte precau iuni, imagini diverse ale aceleia i obiect (Panteonul din Paris, filmat de la distan e i sub unghiuri diferite) sau p r i ale aceleia i unit i cunoscute (vederi par iale ale Operei) sau felurite fragmente ale unui ansamblu nestructurat (diverse aspecte ale unei p duri).

Am citat mai sus justificarea pe care J.-P. Chartier o d *montajului*: acesta corespunde, spune el, „*percep iei noastre obi nuite, prin fluctua ii ale aten iei*”. Mi se pare c explica ia aceasta este adev rat , dar insuficient , pentru c în via a real nu percepem din lumea înconjur toare decît ceea ce ne este la îndemîn i cel mai adesea avem o privire par ial i foarte îngust , în timp ce regizorul, dimpotriv , reconstruie te realitatea ca s ne dea despre ea cea mai bun i mai des - vîr it viziune posibil : cinematograful ne ofer despre b t lia de la Austerlitz o idee mult mai precis i mai exact decît cea pe care au putut-o avea martorii în i i...

Trebuie, deci, subliniat aici importan a no iunii de *decupaj*, care este complementar aceleia de *montaj*, primul fiind aspectul ini ial i virtual al celui de-al doilea. Totu i, *montajul* nu este doar *decupajul* materializat: f r îndoial , *montajul* narativ nu este sim itor diferit de *decupaj*, a a cum se prezint în *decupajul tehnic* — cartea aceea groas , multiplicat , care con ine toate indica iile de regie elaborate înainte de film rii; în schimb, elementele de *montaj expresiv* n-au, în general, decît pu ine leg turi directe cu *decupajul*. Trebuie insistat asupra faptului c



**1 NA TEREĂ UNEI NA IUNI (D. W. Griffith, 1915).**

**2 PICIUL (Ch. S. Chaplin, 1921).**



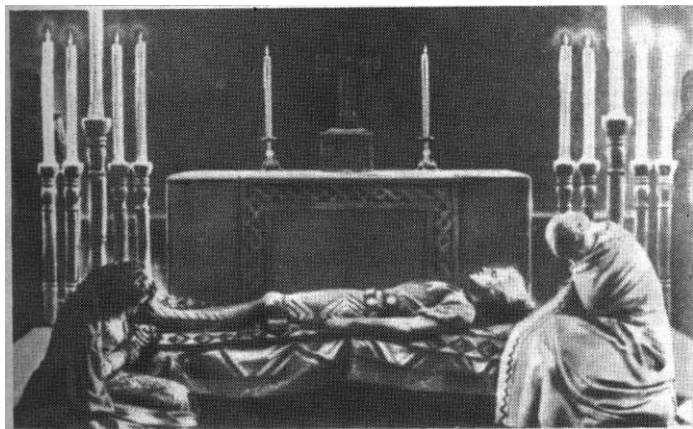


3. Cadru  
caracteristic  
dintr-o pelicul  
cu Linder  
(imagine prelu-  
at din filmul  
de montaj  
ÎN COMPANIA  
LUI MAX  
LINDER, 1963).



4. CABINETUL  
DOCTORULUI  
CALIGARI.  
(R.Wiene,1920).  
Cu Lil Dagover  
i Contr& Veidt.

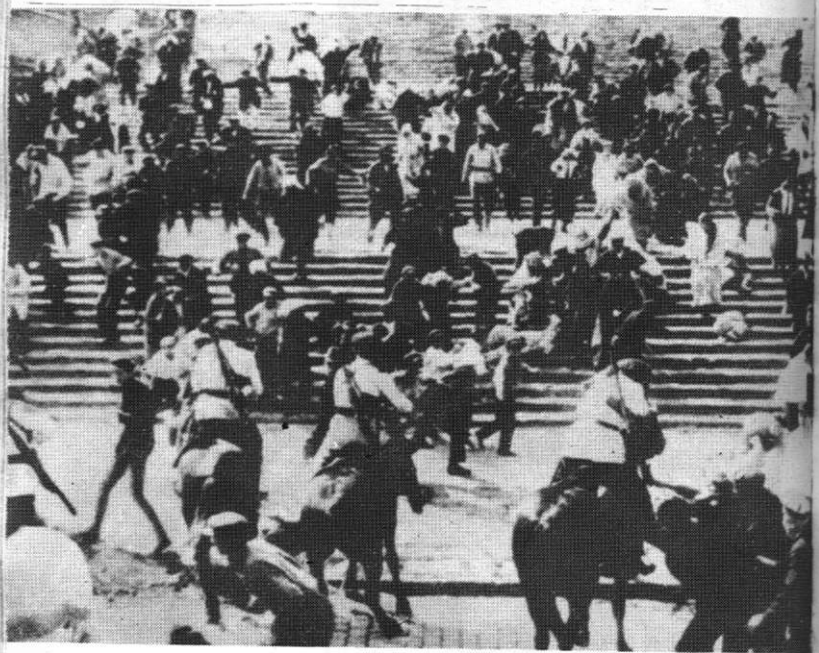
5,6. **RAPACITATE**  
(E. von Stroheim,  
1924).  
Cu ZaSu Pitts i  
Jean Hersholt.



7. **NIBELTJNGII** (F. Lang, 1923-1924).



8, 9, 10.  
CRUCIȘĂTORUL  
POTIOMKIN  
(S. Eisenstein, 1925).



11. ARSENAL (A. Dovjenko, 1928).

12. MAMA (Vs. Pudovkin, 1926).







Murnau, 1927). Cu Margaret Livingstone.  
 (Syder, 1928). Cu Greta Garbo.



15.  
 IOA  
 (J.  
 Cu R



17. ÎNGERUL ALBASTRU  
 (J. von Sternberg, 1930).  
 Cu Marlene Dietrich și  
 Emil Jannings.



**Patru filme de Jean Renoir:**

**18. TONI (1935).**

**19. BESTIA UMAN (1937). Cu Jean Gabin.**





**20. ILUZIA CEA MARE (1937). Cu Erich von Stroheim\*  
i Jean Gabin (în centru).**

**21. REGULA JOCULUI (1939).**

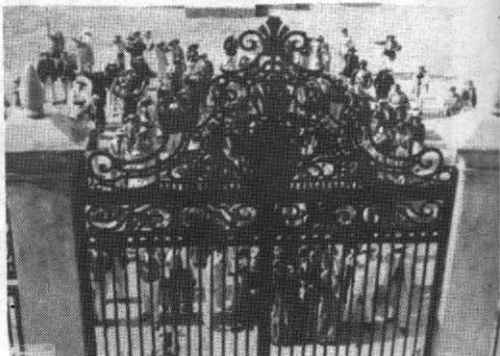




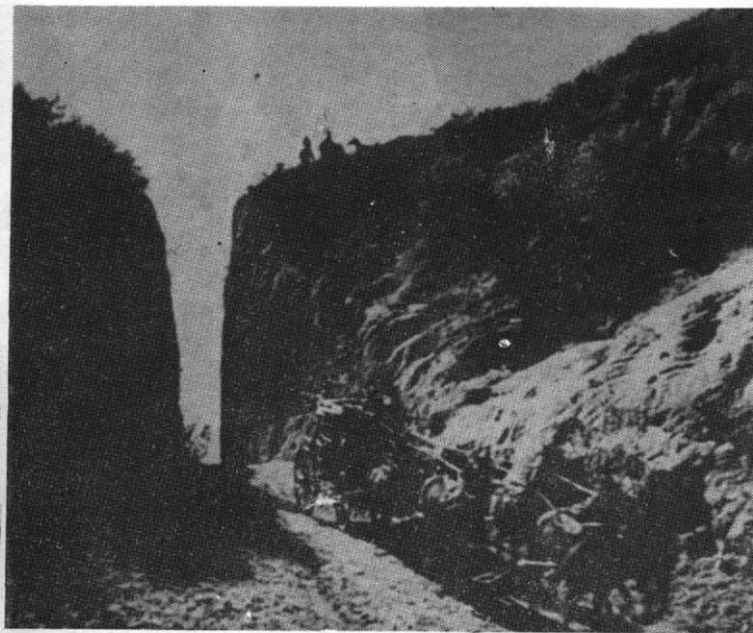
22. MILIONUL  
(R. Clair, 1931)



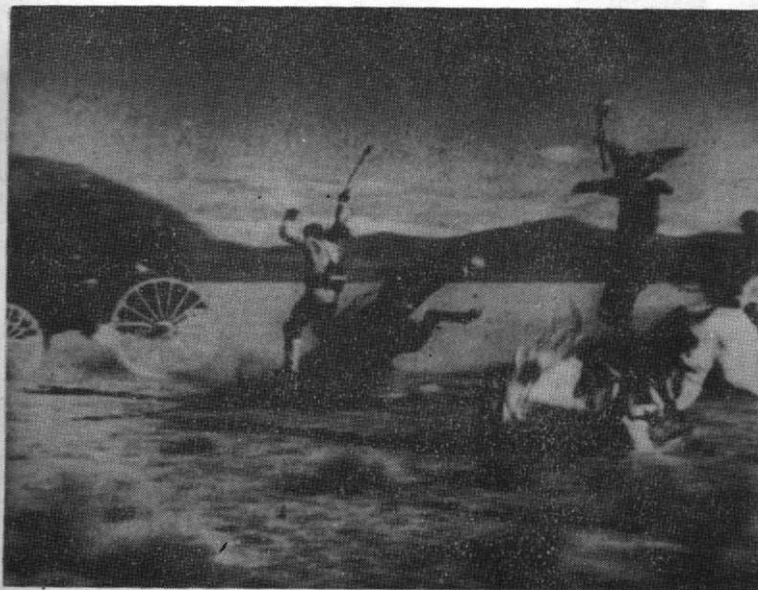
23. CONTESA  
WALEWSKA  
(C. Brown, 1937).  
Cu  
Charles Boyer  
și Greta Garbo.



24. ULTIMUL  
MILIARDAR  
(R. Clair, 1934).



25. 26. DILIGENȚA (J. Ford, 1939).





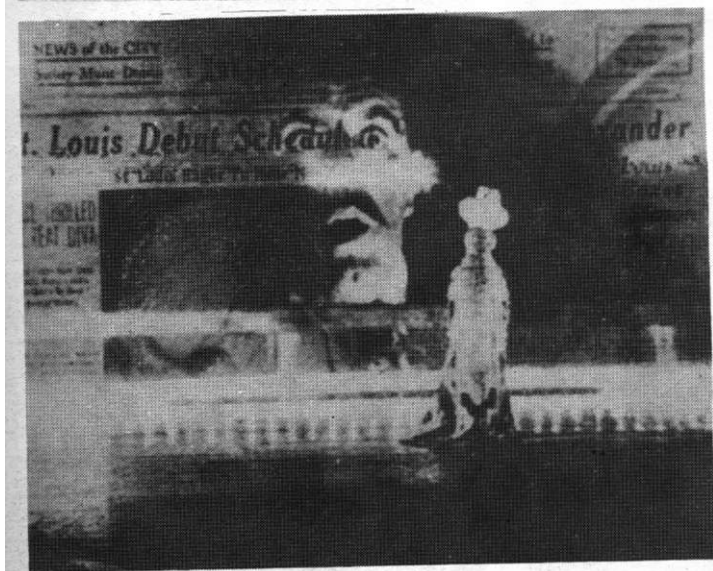
27. ALEKSANDR NEVSKI (S. Eisenstein, 1939).

28. IVAN CEL GROAZNIC (S. Eisenstein, 1943-44).





29. 30. CET EANUL KANE (O. Welles, 1941). Cu Agnes Morehead.



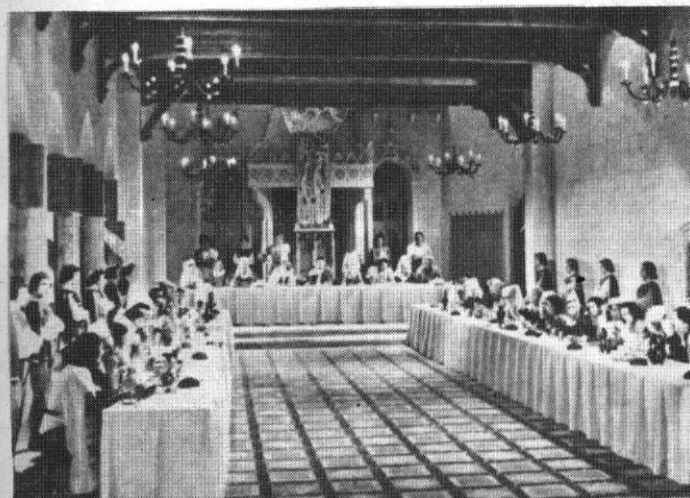
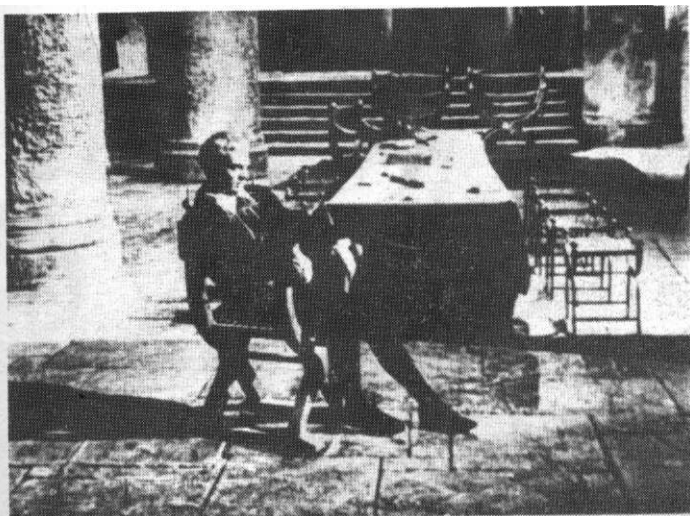


31. SCURTĂ  
ÎNȚILNIRE  
(D. Lean, 1945).  
Cu Celia Johnson  
și Trevor Hovard.



32. COMOARA  
DIN SIERRA  
MADRE  
(J. Huston, 1948)  
Cu Humphrey  
Bogart.





**HAMLET (L. Olivier, 1948). Cu Laurence Olivier.**

**34. TRUBADURII DIAVOLULUI (M. Came, 1942).**

35. 36. HOȚI DE  
BICICLETE  
(V. de Sica, 1948).  
Cu Lamberto  
Maggiorani.



37. NU-I PACE  
SUB MĂSLINI,  
(G. de Santis  
1950).



38, 39. **BELLISSIMA**  
(L. Visconti, 1951).  
Cu Anna Magnani.



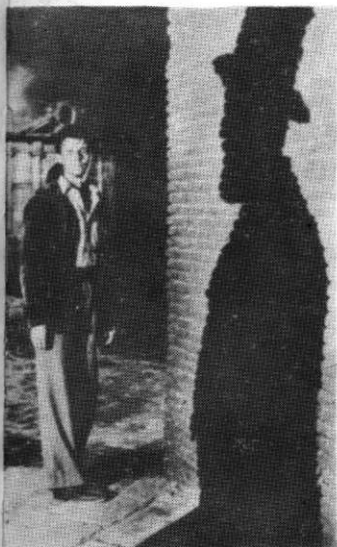
40. **UMBERTO D.**  
(V. de Sica, 1951)



**41. VACAN A DOMNULUI HULOT (J. Tati, 1951). Cu Jacques Tati.**



**42. ORGOGLIO II (Y. Allegret, 1953). Cu Gerard Philip» i Michele Morgan.**



43. FRUMUȘEȚA  
DIAVOLULUI  
(R. Clair, 1949).  
Cu Gérard Philipe.



44. STRĂBĂȚIND  
PARISUL  
(C. Autant-Lara, 1956).  
Cu Jean Gabin.

45. POVESTIRILE  
Lunii PALIDE  
DE DUPĂ PLOAIE  
(K. Mizoguchi, 1953).





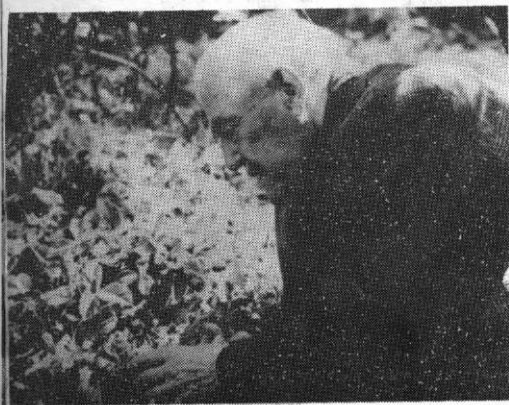
46. CÎNTÎND ÎN PLOAIE (S. Donen, 1951). Cu Gene Kelly.

47. MOARTEA UNUI CICLIST (J. A. Bardem, 1955). Cu Lucia Bose și Alberto Closas.

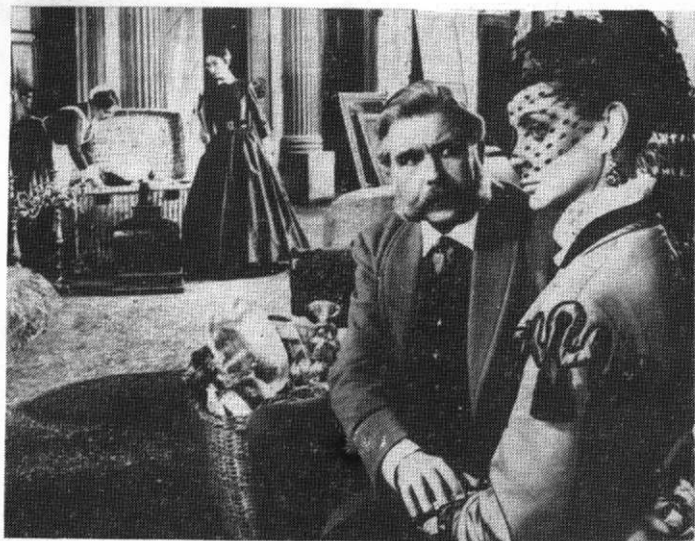




48, 49.  
LA STRADA  
(F. Fellini, 1954).  
Cu Giulietta Masina  
și Anthony Quinn.



50. FRAGII  
SĂLBATICI  
(I. Bergman, 1957).  
Cu Victor Sjöström.



51. SENSO (L. Visconti, 1954). Cu Alida Valli.

52. NOPTI ALBE (L. Visconti, 1957). Cu Maria Schell și Marcello Mastroianni.





53. SOARTA UNUI OM  
(S. Bondarciuk, 1959).  
Cu Serghei Bondarciuk.



54. UCIGAȘUL ȘI FATA  
(J. Nasfetter, 1963).  
Cu Ewa Krzyjewska  
și  
Zbigniew Cybulsky.



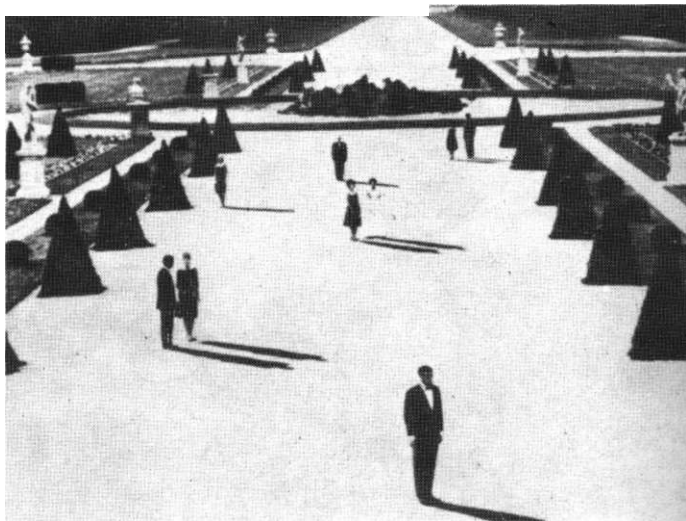
55. OTHELLO  
(S. (Iutkevici, 1956).





**56. HIROSHIMA, DRAGOSTEA MEA (A. Resnais, 1959).**  
Cu Emanuelle Riva și Eiji Okada.

**57. ANUL TRECUT LA MARIENBAD. (A. Resnais, 1961).**



*montajul este, dialectic vorbind, altceva decât decupajul.*

Principiul *decupajului-montaj* (dacă, din comoditate, asimilăm cele două noțiuni) se justifică prin faptul că filmul este artă, adică *alegere* și *ordonare*, ca orice operă de creație. Regizorul alege elementele vizuale și semnificative, și astfel continuitatea va constitui povestirea în filmul, așa cum am văzut în legătură cu *elipsele*.

Dar *decupajul-montaj* nu se mîrginește întotdeauna doar la a scoate în evidență un ir de evenimente unite prin logică sau cronologie; altfel s-ar reduce la o simplă operație tehnică, impusă de grija pentru claritate. În fapt, *decupajul-montaj* are funcții mult mai vaste și mai profunde.

### Funcțiile creatoare ale montajului

**Crearea mișcărilor.** Să amintim — pentru a se reține — că montajul este creator al mișcărilor în sens larg, adică al animațiilor, al aparențelor de viață, dacă dăm crezare etimologiei, acesta este, din punct de vedere istoric și estetic, rolul primordial al cinematografului: fiecare dintre imaginile unui film arată un aspect static al ființelor și al lucrurilor, iar succesiunea lor este cea care re creează mișcarea și viața<sup>1</sup>.

O aplicație a acestui fenomen o găsim în *dese-nul animat* (și se știe că desenul animat a existat înaintea cinematografului propriu-zis), ca și în înregistrarea creșterii plantelor sau a formării cristalelor: imaginile, luate la intervale de timp mai mult sau mai puțin îndepărtate, sînt apoi apropiate într-o temporalitate nouă, considerabil accelerată; altă aplicație: animarea figurilor statice, cum sînt acei îngeri în zbor dintr-o frescă italiană, aduși la viață prin continuă repetare a diverselor lor atitudini (scurt-metraj de Luciano Emmer). *Cruciata lui Potiomkin* conține un exem-

piu celebru al acestui procedeu: trei lei de piatra, încremeni i în atitudini diferite (culcat, ridicat pe labele din fa i în picioare), odat juxta pu i în timp, dau spectatorului impresia c vede un leu adormit sculându-se la zgomotul tunului.

Este cunoscut celebra anecdot dup care Melies, filmînd scene de strad în pia a Operei i trebuind s opreasc aparatul pentru cîteva clipe, din cauza unei defec iuni mecanice, a observat la proiec ie c un omnibuz se transforma pe nea teptate în dric; acesta din urm luase locul celui dintîi în fa a obiectivului, în timp ce aparatul fusese oprit. Un trucaj fundamental al cinematografului era astfel descoperit: transformarea instantanee, prin substitu ie. De pild , în *Der Golem (Golem)*, uria ul c ruia rabinul îi insufl via este mai întîi un manechin, apoi (prin substitu ire, dup oprirea camerei de luat vederi) actorul Paul Wegener.

Crearea unor efecte, altfel cu neputin de realizat, se bazeaz pe acest principiu. Astfel, r nile ivite brusc i violente (un ochi plesnit, în *Cruci torul Potiomkin*; o ran de glonte la piept, în *Canalul*; o s geat str pungînd gîtul, în *Tronul înslgerat* de Kurosawa) sînt realizate prin montaj, rana fiind „plasat ” în timpul unei opriri a aparatului de filmat. i iat înc o aplicare a aceluia i principiu: în *Intoleran* , figuran ii, pe care îi vedem c zînd în gol de pe în l imea meterezelor Babilonului, nu sînt aceia i (din motive lesne de în eles) cu cei care se v d zdrobi i în an uri, cu dou zeci de metri mai jos; *racordul* celor dou planuri separate creeaz iluzia unei mi c ri continui.

**Crearea ritmului.** Noiunea aceasta trebuie cu grlja~"d!feren iat de cea de mi care. 'Mi carea înseamn animare, deplasare, aparen a continuu ii temporale sau spa iale în interiorul imaginii; în timp ce *ritmul* ia na tere prin succesiunea planurilor, în func ie de raporturile lor de *lungime* (c are, pentru spectator, dau *impresia de durat* ,

determinat de lungimea real a planului i totodată de conținutul lui dramatic mai mult sau mai puțin captivant) i de *m rime* (care se traduce printr-un joc psihologic cu atât mai mare cu cât planul este mai apropiat)./Încă prin 1925, Leon Moussinac caracteriza excelent ritmul i rolul acestuia: „*Combinațiile ritmice care vor rezulta din alegerea i ordonarea imaginilor vor provoca spectatorului o emoție care întregeste emoția determinată de subiectul filmului... Opera cinematografică i i trage din ritm ordinea i proporția f r de care n-ar putea prezenta caracterele unei opere de art*.”<sup>11</sup>

Ritmul este, deci, 'o problemă de distribuire metrică-sau plastic : un film în care domină planurile scurte sau *grSs-planurile* va avea un ritm foarte special: trecerea de la un panoramic foarte rapid la un gros-plan fix (*Drumul vieții*), sau de la un plan al cavaleriei în galop la acela al unui chip nemi-cătat (*Zlatiie gori / Sciastlivaia uli a — Munii de aur / Uli a fericirii*) „creează efectul unui ritm foarte caracteristic i frapant.

**Crearea ideii.** Este cel mai important rol al montajului, cel puțin atunci când acesta are de îndeplinit un scop expresiv i nu numai unul descriptiv; atunci el constă în a alina diverse elemente extrase din masă reală i i în a sugera, prin confruntarea lor, un sens nou./„*S fotografiezi sub un singur unghi orice gest sau peisaj, — scrie Pudovkin, — a a cum le-ai putea înregistra un simplu observator, înseamnă s folosești cinematograful doar pentru crearea unei imagini de ordin strict tehnic, pentru că nu trebuie s ne mulțumim cu observarea pasivă a realității. Este necesar s încercăm s vedem multe alte lucruri, care n-ar putea fi sesizate de oricine. Trebuie nu numai s privești — ci s i examinezi; s vezi — dar s i imaginezi; s afli — dar s i înțelegi. În aceste motive, procedeele montajului sînt de un ajutor*

<sup>1</sup> Naissance du cinema, pp. 76—77.

*eficient In film... Montajul este, deci, nedesp r it de idee, care analizeaz , critic , une te i generalizeaz ... Prin urmare, montajul es/e o metod nou , descoperit i cultivata de cea de-a aptea art , p pentru a preciza i a pune în eviden toate leg turile, exterioare sau interioare, care exist în realitatea diferitelor evenimente."*<sup>1</sup>

i Eisenstein: „Atitudinea con tient creatoare cu privire la fenomenul care trebuie reprezentat începe, urmare, dm momentul cind coexisten a independent a fenomenelor este abandonat i în locul ei se instituie o corela ie causal a elementelor acesteia, impus de atitudinea cu privire la fenomen, atitudine dictat de universul mental al autorului”<sup>2</sup>

în felul acesta, în *Zuyderzee*, în mai multe rînduri Joris Ivens al tur scene de distrugere a cerealelor (grîu incendiat sau aruncat în mare), în timpul crizei capitaliste din 1930, cu imaginea emo ionant a unui copil cu chipul supt i ochii tri ti. Constat m c montajul îi joac aici rolul esen ial, punînd în raport direct dou fapte a c ror leg tur causal poate s nu fie sesizat de spectatorul neinforma t; deoarece grîul este aruncat în mare, exist copii înfometa i, sau, mai precis, aceast dubl stare de lucruri constituie consecin a aceluia i fapt: dorin a unora de a- i men ine profiturile. De unde rezult *eviden ierea, prin montaj, a ideii* pe care a vrut s-o exprime în filmul s u Joris Ivens: caracterul scandalos i inuman al indiferen ei c reia i se datoreaz , în acela i timp, distrugerea unor bog ii considerabile i mizeria a numero i indivizi. Un astfel de exemplu dovede te c , atunci cînd Eisenstein a pornit, în 1927, s ecranizeze *Capitalul* de Marx, ideea exprimat de el într-un atare proiect era departe de a fi absurd . Exemplul de mai sus dovede te, de asemenea, rolul remarcabil pe care îl poate juca cinematograful pus în slujba ideilor, rol benefic sau nefast, dup cum serve te adev -

<sup>1</sup> *Cinema d'aujourd'hui el de demain*, pp. 58—59.

<sup>2</sup> *Reflexions d'un cineaste*, p. 136.

rului sau minciunii: „*Realizatorul* — scria Balázs — *nu numai c fotografiaz realitatea, dar i «decupează» din ea o semnificație dată. Fotografiele sale sînt, în mod incontestabil, realitate. Dar montajul le confer un sens...* Montajul *nu arată* realitatea, *ci* adevărul — sau minciuna.”<sup>1</sup>

## Tabele de montaj

Aici este necesar o scurt incursiune istorică, pentru a reaminti diferitele teorii care au fost elaborate asupra montajului în ultimii treizeci de ani. Gel mai adesea, ele constau — independent de analizele teoretice ale conceptului de montaj — în *tabele* care încearcă să stabilească o clasificare rațională și exhaustivă a *felurilor tipice de montaj posibile*. Printre cei care s-au interesat de această problemă cităm numele lui Timonko, Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May și Spottiswoode.

În lucrarea sa fundamentală *Storia delle teorie del film*, criticul italian Aristarco vorbește în primul rînd despre cei pe care îi numește „precursorii”, cei dinții care au meditat asupra esteticii cinematografului: Canudo, Delluc, Dulac și Richter. Apoi el studiază îndelung scrierile critice ale „sistematorilor”: mai întîi Bela Balázs, a cărui lucrare *Der sichtbare Mensch* (1924) este primul studiu teoretic important; Eisenstein, care începe să scrie diferite articole în reviste ca *tre* 1923, apoi Pudovkin, care publică la Moscova, în 1926, *Kinorejissior i kinomaterial*; în sfîrșit, Arnheim, a cărui remarcabil sinteză *Film als Kunst* apare în 1932. Ar fi nedrept să nu-i menționăm și pe unii teoreticieni al căror merit este, de asemenea, mare — ca Moussinac,

<sup>1</sup> *Der Film*, p. 185. — Nu vom uita, bineînțeles, că montajul este în același timp creator al *spațiului* (vezi „*geografia creatoare*” a lui Kuleov) și al  *timpului* (sau mai degrabă al *duratei* specifice filmice): aceasta face obiectul ultimelor noastre două capitole.

cel ce a publicat, încă din 1925, o *Na tere a cinematografului*. (*Naissance du cinema*), precum și Timo enko, Kule ov și Yertov ale căror lucrări sau expuneri sînt bogate în informații.

Să luăm cîteva exemple. Bela Balázs, frăsu dea  
O formă sistematică a nomenclaturii, în care un  
anumit număr de tipuri de montaje:

*Montaj ideologic* (creator al ideii),

*Montaj metaforic* (cadre ale marelui și ale  
chipurilor de marinari în *Cruci torul Potiomkin*),

*Montaj poetic* (dezghețul în *Mama*),

*Montaj alegoric* (planuri ale marelui în *Noaptea  
Anului nou*),

*Montaj intelectual* (statuia care se ridică pe  
soclu în *Octombrie*),

*Montaj ritmic* (muzical și decorativ),

*Montaj formal* (contrastul formelor vizuale),

*Montaj subiectiv* (camera „la persoana întâi”).

^udovjdn d un nomenclator mai amănunțit  
și mai satisfăcător:

*Antiteză* (o vitrină bogată — un ceretor),

1 *Paralelism* (manifestări — gheburile din *Mama*),

*Analogie* (metafora abatoarelor din *Greva*),

*Sincronism* (salvarea în extremis din *Intole-  
ran*),

*Laitmotiv* (femeia cu leagănul copilului în *Intole-  
lerant*).

Dar, după părerea mea, Eisenstein este cel care  
a dat cel mai bun tabel de montaje, pentru că  
(deși citirea lui este puțin mai greoaie) înseamnă  
de *toate tipurile de montaje*, de la cele elementare  
la cele mai complicate:

*Montaj metric* (sau „motor primar”, analog  
măsurii muzicale și bazat pe lungimea planu-  
rilor);

*Montaj ritmic* (sau „emotiv primar”, bazat pe  
lungimea planurilor și pe mișcarea în cadru);

*Montaj tonal* (sau „emotiv melodic”, bazat pe  
rezonanța emoțională a planului);

*Montaj armonic* (sau „afectiv polifonic”, bazat  
pe dominantă afectivă la nivelul întregului film);



*Montaj intelectual* (sau „afectiv intelectual”, combina ie de rezonan intelectual i dominant afectiv la nivelul con tiin ei reflectate).

Dup această trecere In revist , mi se pare c toate tipurile de *montaj* (un simplu *racord de plan* fiind un tip de montaj, cum este i *montajul paralel* de lung durat ) se pot reduce la trei categorii principale care merg de la *scriitur* la *povestire*, trecînd prin *exprimarea ideii*.

### Montajul ritmic

(JEste expresia primar , elementar , tehnic a montajului<sup>1</sup>/fiind, cu toate acestea, poate cel mai greu de analizat. *Montajul ritmic p.vo.*, mai întîi (un *aspect metric*, care prive te *lungimea planurilor*, determinat de gradul de interes psihologic pe care îl sîrne te con inutul lor. „*Un plan nu este perceput la fel de la început pînă la sfîr it. Mai întîi, el este recunoscut i determinat: aceasta c, dac vre i, expunerea. Apoi se plaseaz un moment de aten ie maxim cînd este în eleas semnifica ia, ra iunea de a fi a unui plan: gest, mi care sau cuvînt, care face s avanseze povestirea. Apoi aten ia scade i, dac planul se prelunge te, ia na tere o senza ie de plictiseal , de ner bdare. Dac fiecare plan este t iat exact în momentul de sc dere a aten iei, pentru a fi înlocuit cu altul, aten ia se va men ine treaz f r încetare i se va spune c filmul are ritm. Ceea ce numim, ritm cinematografic nu este, deci, perceperea raporturilor de timp dintre planuri, ci coinciden a între durata fiec rui plan i mi c rile aten iei pe care acesta le suscit i satisface. Nu este vorba de un ritm temporal abstract, ci de un ritm al aten iei*<sup>1</sup> Pu ine lucruri sînt de ad ugat acestei defini ii excelente a ritmului. Este adev rat c spectatorul nu poate percepe raporturile de durat ale planurilor, pentru c perceperea timpului — ca i în via dealt-

<sup>1</sup> J.-P. Chartier, in „Bulletin de l'IDHEC", nr. 4, sept. 1946.

fel — este pur intuitiv , dat fiind c nu exist la dispozi ia lui nici un sistem tiin ific de referin în *momentul proiec iei*. Dar problema duratei respective a planurilor are o foarte mare importan în *momentul montajului*, opera ie de care depinde impresia final a spectatorului. Este foarte greu i foarte riscant de formulat legi într-un domeniu ca acesta, care n-a fost nicio-dat studiat temeinic i unde efectele r mîn extrem de subiective. Se pare îns c am putea sus ine necesitatea unei corel ri de dorit între *ritm* (mi care *a* imaginii, a imaginilor între ele) i mi care *in* imagine: redarea cursei rapide a unui tren, de exemplu, pare s impun , de preferin , planuri scurte (*Roata*), cu toate c *mi carea în cadru* (a a cum vom vedea mai departe) poate compensa într-o oarecare m sur *montajul rapid* sau „impresionist” — pe care cinematograful l-a p r sit practic de dou zeci de ani, în folosul *montajului descriptiv*.

Totu i, punctul de vedere al lui J.-P. Ghartier se cere a fi pu in l rgit, pentru c el acord o importan prea mare unui factor deosebit de subiectiv i variabil: aten ia spectatorului. Este clar c , plecînd de la un anume grad de subtilitate, realizatorul nu mai fixeaz lungimea planurilor în func ie de ceea ce au ele de ar tat (*material*), ci de ceea ce au de sugerat (*psihologic*), adic în func ie de dominanta afectiv a scenariului sau a cut rei sau cut rei p ri din scenariu. Deci lungimea planurilor, care pentru spectator înseamn durat , este condi ionat , în definitiv, mai pu in de necesitatea perceperii con inutului lor, cît de potrivirea obligatorie între ritmul care trebuie creat i dominanta psihologic pe care realizatorul dore te s-o fac sim it în filmul s u.

Astfel, în cazul planurilor în general lungi, vom avea un ritm lent care d impresia de lîncezeal (unele secven e din *Plasa*), de contopire senzual cu natura (*P mint*), lips de ocupa ie i plictiseal (*Vacan a domnului Hulot*, *I Vitelloni*), împotmolire în tic lo ie (*O plaj atit de dr gu*

*i mic* ), neputin în fa a destinului orb (secven a final din *Rapacitate, Les Orgueilleux — Orgolio ii*), monotonie exasperant în dificilac utare a în elegerii între oameni (*La Strada, Aventura*). Dimpotriv , planurile în majoritate scurte sau foarte scurte (*flash-uri*) vor conferi ac iunii un ritm rapid, nervos, dinamic, u or tragic (*montaj „impresionist”*) cu efecte: de minie (*flash-uri* ale chipurilor revoltate i ale pumnilor strîn i în *Cruci torul Potiomkin*), de vitez (*flash-uri* ale copitelor de cai în galop în *Arsenal*), de activitate nest vilit (nituitori la lucru pe un cargou în construc ie, în *Dezertorul*), de efort (lupta dintre o femeie i un tîn r ho de buzunare în *Drumul vie ii*), de oc violent (strivirea ma inii republicanilor în ciocnirea cu tunul inamic în *Speran a*), de brutalitate distrug toare (tirul unei mitraliere în *Octombrie*, c derea unei bombe în *Jeux interdits — Jocuri interzise*), de spaim cu urm ri fatale (o sinucidere în *Prividenie kotoroe ne vozvra ciaetsia — Fantoma care nu se întoarce*).

Dac *planurile* sînt din ce în ce mai *scurte*, avem un ritm accelerat, care produce o impresie de *tensiune crescînd* , de apropiere de nodul dramatic, de nelini te chiar (a se vedea secven a contemporan din *Intoleran* , cu salvarea *in extremis* a condamnatului nevinovat), în timp ce *planurile* din ce în ce mai *lungi* aduc o revenire la calm, o relaxare treptat dup criz ; în sfîr it, o suit de *planuri scurte* sau *lungi*, într-o ordine oarecare, d un *ritm f r tonalitate special* (este cazul general). Mai trebuie semnalat c o schimbare brusc de ritm poate crea puternice efecte de surpriz : astfel, în *Drumul vie, ii*, unei suite de *raff-uvî panoramice* exprimînd ame eala dansatorilor, îi urmeaz deodat *gros-planul* unui revolver pe care unul dintre b ie i îl îndreapt spre contrarevolu ionari.

Dac un plan foarte scurt creeaz o impresie de oc, un plan excep ional de lung ( i a c rui lungime nu pare justificat de con inutul s u) creeaz spectatorului un sentiment de a teptare

invariabil al plajelor i al orizonturilor marine din numeroase filme, ca i peisajele de ertice din westernuri, datorit ging iei lini titoare i solemne a liniei orizontale <sup>1</sup>.

În sfîr it, i cu toate c nu reiese întocmai din montaj, vom men iona rolul foarte important al **muzicii** în crearea ritmului plastic (sau cel pu în punerea lui în valoare), în virtutea principiilor **audio-vizuale** deja studiate <sup>2</sup>.

## Montajul ideologic

Dup aspectul tehnic, care urm re te s creeze o tonalitate general de ordin **estetic** — i, pornind de aici, una de ordin **psihologic** — trebuie studiat rolul **ideologic** al **montajului**, termenul acesta fiind utilizat într-un sens foarte larg i desemnînd(jipropierile de planuri destinate s comunice spectatorului un punct de vedere, un sentiment sau o idee mai mult sau mai pu în precise i generale^ La un prim nivel, putem distinge un aspect **rela ional** al **montajului**, asupra c ruia nu voi reveni pentru ca a "T cut obiectul celei de-a doua p r i a capitolului V: este vorba de toate racordurile bazate pe o analogie cu caracter psihologic între con inuturile mentale, prin intermediul privirii, al cuvîntului sau al ra ionamentului. La nivel superior, montajul joac un rol **intelectual** propriu-zis, creînd sau sco înd în eviden rela iile dintre evenimente, obiecte sau personaje, a a cum am ar tat pe larg la începutul acestui capitol i în leg tur cu metaforele. Putem reduce toate aceste rela ii la cinci tipuri principale:

<sup>1</sup> „ « *Strig tul* » este un film orizontala scris Agn&s Varda.

<sup>2</sup> Trebuie s subliniem raporturile intime ale ritmului cinematografic cu ritmul muzical (ele sînt foarte precise în cinematograful mut, unde montajul este adesea o adev rat muzic ).

— timp: *anlcriuritats*: chipul lui Gabin, apoi un /oîn1 n uit care introduce rememorarea trecutului (*Noaptea amintirilor*); *simultaneitate*: în timp ce se preg te te execu ia condamnatului nevinovat, viteaza so ie aduce scrisoarea de graiere (*Intoleran* ); *posterioritate*: Toto într la orfelinat, apoi (/owdw-în1 nuire) iese de acolo trei ani mai târziu (*Miracol la Milano*);

— loc~ serie de planuri din ce în ce mai apropiatele fereastră camerei unde agonizeaz *Cet - eanul Kane*; {diferite planuri care arat detalii ale unui monumentyfyXa *Tour — Turnul Eiffel* ) ;

-^caiiizâ: Roderick, începînd s picteze, ridic privirea i ciule te urechile, apoi vedem agi-tîndu-se clopotul de la intrare (*Pr bu irea casei Usher*); în clipa cînd medicul este aruncat peste bord, un *insert* cu larve de mu te mi unînd pe carne ne reaminte te motivul revoltei (*Cruci - torul Potiomkin*);

— *consecin &i* tunurile de pe „Potiomkin” trag ~ palatul guvernatorului din Odesa bombardat i înv luit în fum <sup>1</sup>;

— *paralelism*: este montajul ideologic propriu-zis: aici, aprcTpierea planurilor^nu se bazeaz pe un raport material, explicabil în mod tiin ific i direct: leg tura^se face în mintea spectatorulu^ i, eventual, raportul astfel stabilit poate fi respins de el; depinde de realizator s devin suficient de conving tor; paralelismul poate fi bazat fie pe *analogie* (muncitorii împu ca i — animale m cel rite în *Greva*), fie pe *contrast* (grîul aruncat în mare — un copil înfometat, în *Zuyderzee*). Dar iat alte exemple mai elaborate, în *Deviatoe ianvaria / Ciornoe Voskresenie (Nou ianuarie / Duminica neagr )*, arul care joac biliard este al turat prin montaj unei manifesta ii populare i avem urm torul montaj:

— arul oche te bila,

— soldatul oche te un manifestant,

<sup>1</sup> Poate fi creat un raport de consecin arbitrar , dar simbolic : astfel (în *Octombrie*), un tun este coborît cu o macara în hala unei uzine — într-o tran ee, solda ii îi apleac treptat capul.

*dintr-un loc într-altul în funcție de necesitățile acțiunii și respectând de la un capăt la celălalt continuitatea temporală.*

B. montajul *inversat*: sub acest nume desemnez tipurile de *montaj care (re)stoarnă ordinea cronologică, în folosul unei temporalități absolut subiective și eminamente dramatice, și rînd liber din prezent în trecut, pentru a reveni în prezent*. Voate fi vorba de o singură *întoarcere în trecut* (flash-back) care ocupă, practic, tot filmul (*Crima domnului Lange, Scurtă întîlnire, N-a dansat decît o vară, Roșu și negru*), sau de o serie de *flash-back-uri* care corespund unor tot atîtea cufundări în amintire (*Noaptea amintirilor, Diavolul în corp, La Verité sur Bebe Donge — Adevărul despre Bebe Donge*), sau, de asemenea, de o îmbinare mult mai îndrăznească a trecutului cu prezentul (*L'Affaire Maurizius — Căzul Maurizius, Domnul Ripois*). Nu insist aici asupra acestui tip de povestire, care va fi studiat în amănunt la capitolul consacrat timpului.

C. montajul *alternat*: este vorba de un *montaj prin paralelism* bazat pe *contemporaneitatea strictă* a două (sau mai multe) acțiuni juxtapuse, care, dealtfel, sfîrșesc cel mai adesea prin a se întîlni la finalul filmului/ aceasta este schema tradițională a filmului de urmărire în care frumosul cavaler, după o cavalcadă formidabilă, reușește totdeauna să-l ajungă pe banditul care a răpit-o pe fata cea inocentă. Găsim un astfel de exemplu în episodul modern din *Intoleranță*, în care montajul îi arată alternativ pe eroul dus spre locul de execuție și pe soția acestuia care vine în fugă mare cu trăsura, purtînd scrisoarea salvatoare; cele două acțiuni se contopesc în momentul cînd eroul este smuls *in extremis* unei morți nedrepte. Aceeași alternanță se găsește în *Cruci torul Potiomkin* între scenele din oraș și evenimentele care se desfășoară la bordul cuirasatului; în *Aleksandr Nevski* — între cavalerii teutoni care arșează și rîndurile strînse și neliniștile ale răznilor ruse; în *Cotitura cea mare* și *Bătălia Stalin-*

*gradului* — între statul major local sau biroul lui Stalin de la Kremlin i cîmpul de lupt ; în sfîr it, în *Str ini in tren* — între tenismenul care vrea s termine mai repede partida i omul înver unat, s recupereze bricheta care trebuie s provoace pierderea celuiilalt. *Alternan a*, combinat cu un *montaj accelerat*, este apt s exprime, cu o putere remarcabil , un soi de umanism, de contopire dramatic între dou personaje sau grupuri de personaje în untrul aceleia i goane inevitabile a evenimentelor; exemplul din *Str ini in tren*, pe care l-am men ionat, constituie o reu it foarte frumoas , ca i secven a, deja citat , a mar ului c tre moarte al partizanilor din *Soarele va r s ri din nou*, unde alternan a între planurile preotului, ale tovar ului s u i ale mul imii sosite în fug la fa a locului (cel mai adesea *gros-planuri*) pe de o parte i, pe de alt parte, rug ciunile recitate de preot i acele „*ora pro nobti*” reluate de mii de voci atinge o m re ie tulbur toare.

Dar unul dintre cele mai remarcabile exemple de montaj alternat se g se te în secven a procesiunii din *Vechi i nou*, unde se îmbin , într-o construc ie subtil i savant , mai multe linii de for dramatice i plastice, pe care Eisenstein însu i le-a analizat în felul urm tor:

1. Linia de for a c ldurii crescînd de la o imagine la alta.
2. Linia de for a diferitelor *gros-planuri* crescîni în intensitate plastic .
3. Linia de for crescînd a extazului, prezentat prin con inutul dramatic al *gros-planurilor*.
4. Linia de for a vocilor de femei (chipuri de cînt re e).
5. Linia de for a vocilor de b rba i (chipuri de cînt re i).
6. Linia de for a celor ce îngenuncheaz sub icoanele care trec (*tempo in crescendo*). Acest contracurent. însuffle e te un contracurent mai amplu, care se interfereaz peste tema primar — cea a purt torilor de icoane, de cruci i de prapuri.

7. Linia de for a celor ce se prosterneaz urmînd cele dou curente în mi carea general a secven ei, „de la cer la rîn ". De la punctele str lucitoare ale crucilor i prapurilor îndreptate spre cer, la personajele prostrate, înfundîndu-i capul în pulberea drfimiului...

într-un alt domeniu, filmele din seria *Pentru ce lupt m*, sau filmele sovietice concepute în acela i spirit ca *Deni novogo mira (O zi a lumii noi)* ori *Razgrom nemetkih voisk pod Moskvoi (înfrîngerea armatelor germane ling Moscova)* au împins pîn la un înalt grad al densit ii dramatice această confruntare a clipelor de mare r - sunet istoric i omenesc, într-o unitate de timp arbitrar , dar privilegiat i valorificat în mod simbolic prin montaj. în sfîr it, trebuie s semnal m diferitele tentative poetice ca *Berlin, Symphonie ciner Grosstadt (Berlin, Simfonia unei metro\ jle)*, unde, povestind o serie întreag de ac iuni simultane, autorii au vrut s zugr veasc numeroasele aspecte anecdotice ale vie ii unui mare ora i încîlceala lor într-o întindere de timp limitat .

La un nivel mai pu in elevat, g sim un procedeu asem n tor în *Fete in uniform* de L. Sagan, unde montajul scoate în eviden un fel de comuniune de gîndire între Manuela care hot r te s se sinucid i Domni oara de Bernburg care are brusc intuitia dramei iminente. într-o perspectiv asem n toare, un montaj alternat rapid între eava unei arme i chipul unui om exprim în mod impresionant amenin area mortal a împu c turii ce va urma (*Revolta pescarilor*). La un nivel înc mai elementar, montajul alternat serve te deseori la sugerarea ciocnirii violente dintre dou elemente ale ac iunii, ciocnire imposibil de realizat i de ar tat aievea, din motive u or de în eles: am citat mai sus strivirea ma inii care se izbe te de tun în *Speran a*; cînd torpilorul din *Marea crud* str punge un submarin

<sup>1</sup> *The Film Sense*, p. 65.



german, coliziunea celor dou nave este înlocuit printr-un *montaj alternat al planurilor* din ce în ce mai apropiate i din ce în ce mai scurte ale etravei vasului englez i ale punii submersibilului; la fel ne este sugerat în *Hoarda s lbatic* lovirea brutal a unui trec tor de c tre o motociclet .

Principiul *montajului alternat* permite, de asemenea ( i din nenorocire), regretabile solu ii facile: de pild , în filmele de vîn toare, unde nu vedem niciodat în acela i plan vînatul i vîn j torul, acesta din urm fiind filmat în studiu] unde mimeaz urm rirea unui animal care nu va coexista cu el decît într-un spa iu filmic absolut artificial.

IL.jnoiitajul\_pur«/eZ; dou ( i cîteodat mai multe) ac iuni sînt conduse nemijlocit prin intercalarea alternat a unor fragmente ce apar în fiecareia dintre ac iunile respective, cu scopul *de a face s izvorasc din confruntarea lor o semnifica ie*^ Simultaneitatea ac iunilor nu mai este aici deloc necesar , motiv pentru care acesta constituie *tipul de montaj paralel cel mai subtil, dar i cel mai expresiv*. Utilizat la nivelul povestirii, el este, întrucîtva, o extrapolare a montajului ideologic, din care am dat mai sus exemple detaliate. Montajul acesta Ce caracterizeaz deci prin *indiferen a fa de timp*^Jdeoarece const tocmai în apropierea evenimentelor care pot fi foarte îndep rtate în timp i a c ror simultaneitate strict nu este absolut deloc necesar pentru ca juxtapunerea lor s fie demonstrativ . Gel mai celebru exemplu de astfel de montaj este în *Intoleran* de Griffith; aici exist patru ac iuni conduse în paralel: cucerirea Babilonului de c tre Gyrus, patimile lui Hristos, masacrul din noaptea Sfintului Bartolomeu, o dram contemporan din S.U.A., unde un nevinovat este condamnat la moarte pe nedrept i a c rui prezen în film are drept scop s arate c intoleran a este proprie tuturor timpurilor. Alt exemplu celebru

în *Sfir itul Sankt-Petersburgului*, în care oribilul masacru al primului război mondial este aezat în paralel cu Bursa copleșită de activitatea afaceriilor și a jucătorilor; un efect asemănător apare în *Mama*, între rostogolirea navalnică a blocurilor de gheață și marul manifestanților; în *Melodie der Welt (Simfonia lumii)*— între activitățile asemănătoare și simultane ale oamenilor de la un capăt la altul al globului; în amintitul *Fete în uniform*, directoarea pensionului, care intenționează să facă noi economii la mîncare și susține că sursă este izvorul marelui prusac, alternează cu elevele care îi descriu unele altora mîncărurile gustoase pe care le-ar plăcea să le savureze; în *Atalanta*, soțul și soția, desprinși din cauza unei neînțelegeri, fac, ca să zicem așa, „dragoste de la distanță” răsucindu-se simultan fiecare în patul său; în *Peter Ibbetson*, în timp ce gardienii îl lovesc pe amantul întemnițat, tînră femeie, aflat departe, ipocrit în somnul bîntuit de coamaruri; un efect asemănător se întîlnește în *Sarea pămîntului*, unde ipetele soției care naște sînt montate în paralel cu acelea ale soțului maltrat de polițisti.

Din toate aceste exemple, constatăm că simultaneitatea temporală a diferitelor acțiuni, chiar dacă este reală, nu are decît puțin importanță în întreaga atracție a montajului decurge din apropierea simbolică a acestor acțiuni. Vedem, deci, că *montajul* prin *antiteză*, cel prin *analogie* și cel prin *leitmotiv* ale lui Pudovkin corespund cu ceea ce eu numesc *montaj paralel*, care înglobează și *montajul metaforic*, pe cel *alegoric* și pe cel *poetic* definite de Balázs, toate aceste tipuri de montaj constînd în apropierea — fără o anumită motivație de coexistență temporală (nici spațială, dar, așa cum vom vedea, spațiul are mult mai puțin importanță) — a unor evenimente din a căror confruntare trebuie să ia naștere un *sens ideologic* precis și, în general, *simbolic*.

## Cinematograful, art a montajului

Cred c acum justificarea i modul de ac iune ale montajului sînt clare. Am v zut leg tura între *estetica planului* i *psihologia* acestuia: cu cît planul este mai apropiat i mai scurt, cu cît compozi ia i unghiul s u de filmare sînt mai neobi - nuite — cu atît mai mare este ocul psihologic pe care acest plan îl produce în noi, independent chiar de con inutul s u emo ional.

Am v zut, de asemenea, c no iunea de *ritm* este strîns legat de cea de *montaj*, c , pe plan estetic, ea este oarecum o rezultat muzical , montajul propriu-zis fiind, înainte de toate, o no iune tehnic . *Ritmul* este determinat, într-o oarecare m sur , de con inutul *dinamic* i *plastic* al planurilor i în mod deosebit de organizarea temporal a succesiunii lor, lungimea transpu - nîndu-se în durat cînd filmul se deruleaz pe ecran. „*Am v zut filme în care toat lumea alearg i care sînt lente*”, scria Bresson; nu erau înzes - trate cu *ritm*.

Este clar, deci, c *montajul* („vehicul al ritmu - lui”) este no iunea cea mai subtil i în acela i timp esen ial a esteticii cinematografice, într-un cuvînt, elementul s u cel mai specifica se poate spune c *montajul esie condi ia necesar i suficien - t a fundament rii estetice a cinematografului*).

S remarc m, totu i, c montajul a existat înainte cinematografului. în celebrul s u text *Montage 1J>4S* (în *Reflexions d'un cineaste*), Eisenstein analizeaz exemple la Leonardo da Vinci, Pu kin, Maupassant i Maiakovski. G sim un astfel de exemplu foarte carac - teristic la Rimbaud în poemul « *Marin* » din *Ilumi - n rile* ; o aranjare tipografic special pune în eviden aci alternan a a dou ac iuni paralele care se conto - pesc în dou reprize:

„Care de-argint i de aram ,  
Prore de-o el i de-argint  
învolverbur spuma  
Ridic tulpinile uscate ale m r cinilor,  
•Sufletul cîmpiei

*i f ga ele nem surate ale refluxului*  
*Gonesc în cerc spre r s rit*  
*C tre pila trii codrului*  
*C tre trunchiurile cheiului*  
*Izhite-n col uri de vrtejuri de lumin .''' \**

S not m, în sfîr it, c a ajuns foarte la mod aplicarea metodelor de analiz cinematografic la textele literare. (A se vedea, de pild , Paul Lăglise, *Une oeuvre de pre-cinema : « Uitneide »*.j

Dar mai trebuie subliniat c montajul ac io-neaz prin masa lui, prin totalitatea i tonalitatea lui; fiecare dintre planuri n-are un rol direct i nu este perceput ca atare decît din punctul de vedere al semnificaiei dramatice; în calitate de element creator al dominantei psihologice a secven ei sau a filmului, este antrenat într-un proces dialectic care îl face s nu- i capete valoarea i sensul decît în raport cu planurile care îl preced i îi urmeaz . Avem aici, deci, ilustrarea str lucit a legii dialectice a trecerii de la cantitate la calitate: o suit de planuri este, din punct de vedere calitativ, altceva decît simpla sum a compu ilor s i. „*Juxtapunerea a dou fragmente de film* — scria Eisenstein — *seam n mai mult cu produsul decît cu suma lor.*”<sup>1</sup> i mai departe: „*Dou fragmente oarecare, alipite, se combin din aceast juxtapunere ca o calitate nou .*”

De aceea trebuie s insist m iar i asupra rolului hot rîtor al lui Eisenstein în istoria descoperirii mijloacelor filmice de expresie. Desigur, Griffith a descoperit montajul, dar numai *montajul narativ*. Eisenstein a mers mult mai departe, a descoperit *montajul ideologic*: „*Meritul lui Eisenstein* — scrie Serghei Iutkevici — *este de a fi furnizat o baz teoretic pentru concep ia pur tehnic a montajului i de a fi considerat montajul ca punct de plecare al unui nou sistem al dramaturgiei.*” Cineastul ne d , prin montaj, viziunea sa personal asupra lumii: „*îmbinarea specific montajului împlete te realitatea obiectiv a feno-*

\* Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, în române te de N. Argintescu-Amza, E.L.U., 1968.

<sup>1</sup> *Reflexions d'un cineaste.*

*menului cu atitudinea subiectiv a creatorului operei.*"<sup>1</sup> i cum asta? Sco ind în eviden , prin montaj, raporturile ascunse dintre lucruri, fiind e i evenimente: „*Montajul — mai scrie Eisenstein — este o idee care ia na tere din ciocnirea a dou planuri independente.*” i de asemenea: „*Montajul constituie pentru mine mijlocul de a conferi mi care (adic idee) la dou imagini statice*”<sup>2</sup> i vom remarca faptul c această formul admirabil face leg tura între ideologia propriu-zis i dramaturgia despre care vorbea mai înainte Iutkevici.

### Mi c rile camerei de luat vederi

Acum trebuie s m întorc pu în înapoi, pentru a formula o justificare psihologic a mi c rilor camerei de luat vederi: o astfel de analiz îi g se te mai bine locul aici decît la sfîr itul paginilor consacrate acestei probleme în capitolul II, pentru c ea implic cunoa terea regulilor psihologice care fundamenteaz raporturile dintre *planuri*.

Am v zut c *racordul* prin t ietur la *fotogram* constituie factorul cel mai simplu al cre rii continuu i filmice. Datorit faptului c , în principiu, schimbarea de plan este suficient pentru a conduce povestirea în mod inteligibil i specific cinematografic, ne putem întreba care este rolul mi c rilor de aparat i care este motiva ia lor estetic i psihologic . Se tie c eliberarea camerei de luat vederi (dialectic a progresului tehnic i a c ut rii mijloacelor de expresie) i-a obligat pe realizatori s recurg din ce în ce mai mult la mi c ri de aparat i aceasta în vederea ob inerii a dou func ii dintre cele mai fecunde printre acelea pe care le-am inventariat, adic *definirea rela iilor spa iale între dou elemente ale ac iunii* i *exprimarea tensiunii mentale a unui personaj*.

în primul caz, mi carea de aparat nu este decît mijloc i nu are valoare decît prin ceea ce introduce în cîmpul aparatului de filmat. Mi carea se justific atunci prin faptul c este imposibil s faci s se în l n uie dou planuri luate dintr-un unghi de vedere

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> *Idem.*

identic, clar din care al doilea ar conține un element, nou, fără a-l face pe spectator să asiste la apariția subită și miraculoasă a elementului cu pricina. Trebuie să remarcăm, totuși, că recurgerea la mișcare de aparat nu constituie niciodată o necesitate absolută, în exemplul celebru din *Diligența*, panoramicul ar fi putut fi înlocuit cu intrarea indienilor în câmpul vizual fără schimbare de plan, nici de unghi — sau prin montajul următor:

- 1 — Plan general al diligenței (ca în film),
- 2 — Prim-plan al indienilor (*contratimp*),
- 3 — Plan general al diligenței cu indieni vizibili din spate, în *amorsa în prim-plan* (același unghi ca 1).

Ar fi zadarnic să discutăm despre meritele acestui montaj și respectiv cele ale panoramicului lui Ford: apariția bruscă a indienilor în *prim-plan* ar fi fost, fără nici o îndoială, o imagine-oc destul de puternică, dar este sigur că panoramicul are meritul de a suscita un oarecare *suspans* și de a face să se simtă legătura celor două grupuri antagoniste de oameni în goana fatală a evenimentelor. Vedem, deci, avantajul *mișcărilor de aparat*: ea condensează întrucilvă — dând spațiului o prezență fizică (ceea ce nu face montajul, care „decupează” spațiul) — coexistența strânsă a ființelor în întregul ansamblu. Contrar *decupajului*, panoramicul restituie prezența nedivizată a lumii, întrepătrunderea destinelor, fuziunea lor în determinismul universal.

Cea de-a doua funcție esențială a mișcărilor de aparat este *exprimarea tensiunii mentale a unui personaj*. În acest caz, ele prezintă valoare în sine; pe lângă faptul că au misiunea de a aduce în câmpul vizual un element important pentru continuarea acțiunii, avantajul lor vine mai ales din aceea că materializează tensiunea mentală a personajului în seama căruia sînt puse. Dar și aici mișcare nu este absolut indispensabilă: am citat exemplul din *Hoii de biciclete*, unde se trece de la un plan general la un prim-plan al puștii, sau acela din *Alpatruzeci și unulea*, unde vedem marea direct în prim-plan; găsim un montaj analog în *Noaptea amintirilor*, în momentul cînd muncitorul ia hotărîrea să se sinucidă: două planuri din ce în ce mai apropiate ale revolverului de pe cămin exprimă apariția, în mintea omului, a ideii de sinucidere. Putem spune, deci, că *mișcările de aparat* prea vizibile corespond deseori unei dorințe de „a bate la ochi” și unei tehnici prost asimilate. Dar trebuie să recunoaștem imediat că unii autori sînt să le utilizeze, în această perspectivă, cu o expresivitate ieșită din comun. Dacă schimbarea bruscă a planului poate avea o mare putere de oc, mișcare aparatului de filmat (*trading-inainte*, în special) intensifică în mod considerabil acțiunea subjugantă a imaginii asupra spectatorului: densitatea dramatică atinge apogeul.

Cum se explică acest lucru ? Cum se face că un procedeu de expresie absolut non-realist (vreau să spun: care nu este justificat prin nici un element material al acțiunii — travlingul-înainte asupra inelului în *B nuiala*, de pild.) este admis ca valabil din punct de vedere estetic și în ales ca element care sugerează o modificare a tonusului mental al personajului? Se pare că deoarece acest efect corespunde, în mod sensibil, cu ceea ce ar fi perceperea obiectului de către personaj (și de către spectator, prin intermediul camerei de luat vederi) în condiții reale identice cu cele din film: la martor se produce o îngustare bruscă și considerabilă a câmpului vizual și, deci, a conștiinței ei limpezii; el nu mai percepe decât obiectul cu pricina, dar această percepție îmbracă o intensitate cu atât mai mare cu cât privirea se fixează asupra unui câmp mai limitat și cu cât obiectul vizat este mai apt să implice personajul sau să-l pună în pericol; or, mișcarea rapidă a imaginii obiectului pe ecran și condensarea perceptivă care urmează mișcării aparatului traduc foarte bine, pe plan estetic (și deci senzorial, în virtutea etimologiei), fenomenul psihologic de invadare a câmpului conștiinței care ar însoți percepția reală. Cu alte cuvinte, acest *travling-inainte*, cu toate că este *neverosimil din punct de vedere material, se justifică din punct de vedere psihologic* și aceasta ajunge pentru a dovedi că are o remarcabilă putere expresivă și că semnificația lui dramatică este în aleasă (sau mai bine: simțită) fără echivoc de către spectator.

Putem, deci, în cele din urmă, să stabilim această regulă generală: *orice procedeu de expresie filmică este valabil de îndată ce se justifică din punct de vedere psihologic, oricare ar putea fi, pe de altă parte, neverosimilitatea sa materială*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Această analiză se aplică deopotrivă mișcărilor de aparat mult mai subtile utilizate de Resnais în *Hiroshima, dragostea mea* și care îndeplinesc o funcție de „cufundare în amintire”.

<sup>2</sup> Bineînțeles, această justificare psihologică nu poate fi determinată decât *a posteriori*: orice procedeu de expresie trebuie descifrat pentru a fi înțeles și trebuie „să înțelegem și citim un film”.

## PROFUNZIMEA CÎMPULUI

În tehnica fotografică, definiția *profundității m-  
pului* este următoarea: (*gonă de claritate care  
(pentru o distanță focală și o diafragmă dată) se  
întinde în fața și în spatele planului de fixare a  
arfului* („Scharf”)/ Profunzimea câmpului este  
cu atât mai mare cu cât deschiderea diafragmei  
este mai mică și distanța focală a obiectivului  
mai scurt, j

În cinema^ problemele sînt aceleași, dar no-  
iunea de profunzime a câmpului are o importanță  
mult mai mare, deoarece camerei de luat vederi  
își se impune să filmeze subiecții în mișcare și să  
deplaseze ea însăși. Dar ceea ce ne interesează  
aici este aspectul estetic al profunzimii câmpului.  
Din acest punct de vedere, noțiunea depinde de  
mizanscenă. Numim *mizanscenă în profunzime*  
etajarea personajelor (și a obiectelor) pe mai  
multe planuri și regizarea cât mai mult posibil  
a jocului lor în funcție de o dominantă spațială  
longitudinală (axul optic al aparatului de filmat).  
Profunzimea câmpului este cu atât mai mare cu  
cît *arierplanurile* și *prim-planul* sînt mai îndepăr-  
tate între ele și cu cât acesta din urmă este mai  
apropiat de obiectiv.

Profunzimea câmpului are o importanță deose-  
bită, pentru că implică o concepție asupra *mizan-  
scenei* sau o concepție asupra *cinematografului*.  
Foarte mult timp, într-adevăr, *mizanscena de  
cinema* a fost concepută ca o *mizanscenă de teatru*



(numele, în mod sup r tor, i-a r mas acela i), adic spa iul dramatic avea în mod sensibil forma unei scene de teatru: personajele „jucau” în fa a unui decor, a ezate pe o linie perpendicular cu axul optic al camerei de luat vederi i întoarse spre aceasta, adic spre spectator. Dimpotriv , *mizanscena în profunzime* este construit în jurul axului optic al aparatului de filmat, într-un spa iu longitudinal în care personajele evolueaz liber: interesul cu totul deosebit al acestui gen de realizare provine mai cu seam din faptul c *gros-planul* se îmbin în mod îndr z ne cu *planul general*, ad ugind astfel prezen ei lumii i ambian ei lucrurilor acuitatea lui de analiz i puterea lui de oc psihologic, în cadre de o rar intensitate estetic i omeneasc . Dac mai e nevoie s justific m importan a profunzimii câmpului, ar fi de ajuns s remarc m c ea corespunde *voca iei dinamice i exploratoare a privirii omene ti* care se fixeaz i sondeaz într-o direc ie precis (din cauza îngustimii câmpului s u de claritate) i la distan e foarte diferite (din cauza puterii sale de acomodare). La teatru, parcurgem scena cu privirile pentru a cauta centrul nostru de interes: camera de luat vederi, dimpotriv , arunc lumini de proiector în profunzimea lumii i a lucrurilor.

Nu vom obosi s insist m asupra acestui important aspect al activit ii creatoare a filmului. *Profunzimea câmpului* a dat na tere unei literaturi bogate, începînd de prin anul 1945, epoc în care a intrat în vocabularul amatorilor de cinema. A ajuns efectiv la mod de cînd filmele lui Orson Welles au convins publicul neinforma c el era acela care o inventase. Or, este de ajuns s vezi filmele din 1910 pentru a g si în ele o uimitoare profunzime a câmpului: m gîndesc la unele filme fran uze ti ale epocii, dar mai ales la acel plan (deja citat) din *Mu chetarii din Pig Alley* de Oriffith, în care unul dintre personaje înainteaz c tre camera de luat vederi, în timp ce imaginea figuran ilor din *arierplan* r mîne absolut clar . Ceea ce face ca profunzimea câmpului s nu fi avut pe atunci (în afar , poate, de acest exemplu) o valoare expresiv deosebit este faptul c ea era necunoscut — deoarece mizanscena era înc teatral — i, f r îndoial , i pentru c

nu era natural , din motive tehnice, pe care George Sadoul le-a expus recent: „*Un obiectiv cu cîmp profund este acela care permite s se ob în , ca i în vederea cu un singur ochi, o claritate egal pentru obiectele îndep rlate i pentru cele apropiate. Louis Lumiere folosea un astfel de obiectiv în 1895 la celebra «Intrare a unui tren în gar » unde se vedea locomotiva ap rînd la orizont, crescînd, n pustindu-se asupra spectatorilor. Timp de treizeci de ani, aceste obiective au fost cele mai r spîndite. Dup 1925, folosirea peliculelor pancromatice, pe atunci pu în sensibile, a obligat la abandonarea lor pentru obiective mai luminoase; iar acestea, cînd fotografiau prim-planuri, înecau detaliile ceva mai îndep rlate într-o cea neclar . în aceste inconveniente, s-au g sit mii de avantaje tehnice. Obiectivele cu cîmp profund ar fi putut fi din nou utilizate cînd s-a îmbun t it sensibilitatea peliculei. Dar erau demodate, i excelenta coal a operatorilor francezi nu le-a dat importan . Pentru unii tehnicieni a fost, deci, o «revela ie » cînd s-a prezentat în Fran a «Cet eanul Kane »,”<sup>1</sup>*

A adar, ni te necesit i tehnice precise au fost, poate, pe ling alte cauze, unul dintre motivele apari iei a ceea ce s-a numit „estetica montajului”, care a dus, între alte efecte, la fragmentarea maxim a universului filmic; spa iul dramatic era împ r it într-un mare num r de planuri, rolul de analiz al aparatului de filmat fiind împins la cel mai înalt nivel: spa iul era foarte exact „temporalizat” prin decupaj, *contiguitatea* fiind înlocuit prin *continuitate*<sup>2</sup>. Am menționat, mai sus, alte motiv ri ale acestui fenomen: urmare absen ei elementului sonor, realizatorul era obligat s introduc f r încetare planuri explicative; pe de alt parte, am v zut c un montaj rapid, *impressionist*, poate c p ta o plenitudine sugestiv pe care imaginea singur , lipsit de sunet, nu este capabil s-o ofere. Odat cu apari ia filmului vorbit, regizorii au putut dispune de contrapunctul sonor care sporea mijloacele descriptive aflate la dispozi ia lor i aceasta le-a permis s foloseasc montajul numai pentru nevoile povestirii i s conceap o mizanscen aerat i mai natural .

<sup>1</sup> „La Nouvelle Critique” nr. 1, dec.” 1948.

<sup>2</sup> în vremea aceea, reparti ia zonelor de neclaritate i a zonelor de claritate a imaginii corespundea adesea unui decupaj virtual: astfel, într-o conversa ie între dou personaje, nu se recurgea la obi nuitul cîmp-contracîmp, ci, amîndou personajele fiind filmate în profunzime i f r schimbare de plan, se punea accentul alternativ pe unul (în prim plan) i pe altul (în planul secund): *Devu ka s korobkoi* (*Fata cu cutia de p l rii*).

Opera lui Renoir este deosebit de semnificativ în ceea ce privește nevoia de reintroducere a spațiului în mizanscen : toate filmele sale abundă în mișcări de aparat menite să facă perceptibil spațiul dramatic și să definească relațiile spațiale; pe de altă parte, utilizarea profunzimii câmpului este magistral începând cu *Boudu* (în iruirea camerelor în apartamentul familiei Lestinguois). *Regula jocului* demonstrează cel mai bine acest simț al spațiului la Renoir : i felul cum mișcările de aparat și profunzimea câmpului înlocuiesc, într-o anumită măsură, decupajul clasic. Voi da două exemple: astfel, la începutul filmului, La Ghesnaye, discutând cu Octave, îi se adresează pe neașteptate Lisettei care se află în camera vecin : nu există o schimbare de plan, ci o traiectorie lungă va călători spunsul caméristei. În ceea ce privește profunzimea câmpului, ne amintim de scena în care, într-un culoar lung, îi vedem în prim-plan pe Jurieux și La Ghesnaye stînd de vorbă, mai încolo pe Lisette care îi ascultă, apărînd de departe (la cel puțin în vreo treizeci de metri de aparatul de filmat), pe Octave care o cheamă în oaptă pe Lisette și îi cere să se apropie; să reamintim că o atare scenă ar fi fost imposibil pe vremea filmului mut, dar în afară de asta, putem presupune că, într-o mizanscenă mai puțin îndrăznească, ar fi fost necesare cinci sau ase planuri pentru a arăta personajele, gesturile lor și a le preciza relațiile spațiale.

Recurgerea la *profunzimea câmpului* permite într-adevăr o punere în scenă „sintetică”, în care mișcările în cadru tind să se substituie *schimbări de plan* și *mișcări de aparat*. *Mi* se pare util să reamintesc cîteva exemple care scot în evidență aportul profunzimii câmpului. În primul rînd, prin imobilismul camerei de luat vederi și prin lungimea planurilor, pe de o parte, și prin faptul că personajele sînt inserate în decor, pe de altă parte, ea contribuie la crearea, în anumite împrejurări, a unei impresii deosebit de vii de sufocare, de întemnițare: rolul plafoanelor la Welles este, în această privință, foarte clar.

îndeobte *profunzimea câmpului* permite, repet, o *mizanscen longitudinal* : personajele nu mai intră dinspre curte sau dinspre grădină, ci prin fațadă sau prin spate și evoluează în ax, apropiindu-se sau depărțându-se în fiecare moment, în funcție de importanța cuvintelor sau a comportamentului lor.

Această utilizare a profunzimii câmpului permite efecte interesante din punct de vedere dramatic:

— *deplasarea unui corp în axul camerei de luat vederi*, de unde impresia de stagnare (goana mărișoareului către lumina de la capătul cheiului, în *Lungul drum spre casă*), sau de surpriză (haina pe care Kane i-o aruncă lui Leland înainte de a dansa cu *girls-uri*le, în *Cetăeanul Kane*),

— *simultanitatea mai multor acțiuni*, ca în celebra scenă din *Cetăeanul Kane*, unde tatăl și mama, în prim-plan, semnează contractul, în timp ce în fund de tot îl vedem pe micul Kane jucându-se în zăpadă;

— *intrarea în câmpul vizual a unui personaj sau a unui obiect în gros-plan*, de unde o vie surpriză pentru spectator: în casa de reeducare din *Tagebuch einer Verlorenen (Jurnalul unei femei pierdute)*, aparatul de filmat cadrează mai întâi un afiș pe care se poate citi cuvântul „Verboten” („Interzis”) repetat de mai multe ori: apoi, în prim-plan, apare craniul răsunător de bandit a supraveghetorului ce se ridică de la biroul lui. Într-un fel și mai plin de dramatism, iată, în *The Treasure of the Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre)*, apariția bruscă în cadru, unde se află cutia de aur care încă nu i-au dat seama de nimic, a picioarelor unui individ înarmat cu o *macheta* redutabilă; sau, în *Night and the City (Traficanții nopții)*, un om care fuge este precedat de camera de luat vederi și filmat în *travling-înapoi*, în *prim-plan* până în momentul când o mină apare în cadru și îl înfruntă brutal de gât; sau, de asemenea, în *Rota ie*, un efect impresionant, localizat pe o stradă pustie în timpul bătăliei pentru Berlin în 1945: o femeie iese din-

tr-o brut rie cu o piine în mîn i alearg spre aparat (imobil pe tot timpul film rii planului i a ezat la nivelul solului) i iese din cîmpul vizual în prim-plan c tre stînga; în acela i moment, un obuz uier i explodeaz în imediata apropiere, iar pe ecranul r mas o clip gol reapare în **gros-plan** mîna inert a femeii dînd drumul plinii care se rotogole te pe p mînt. Dar efectul mai poate fi înso it i de o mi care real a aparatului (cea dat ca exemplu din **Trafican ii nop ii** fiind virtual ): astfel, în **Beat the Devii (Gone te diavolul)** un lung **travling-înapoi** le p r se te pe cele dou persoane care î i fac confiden e i vine s -l cadreze în **prim-plan** pe individul care le spioneaz ;

— fine , prezen a în **amorsa** în prim-plan a unui personaj se poate justifica prin faptul c scena este, ca s spunem a a, v zut prin ochii lui în **N-a dansat decît o var** , scena în care cei dof tineri se îndr gostesc (b iatul cînt acompa niindu-se la chitar ) este ar tat din unghiul de vedere al Sigridei, fata b trîn (cu spatele în **prim-plan**), parc paralizat de presim irea dramei care va lua na tere din aceast dragoste „interzis ”.

Vedem, deci, conturîndu-se dou direc ii contrare în utilizarea profunzimii cîmpului: în primul rînd, tendin a de a încastra personajele în decor în **planuri fixe lungi** — în care imobilitatea aparatului de filmat pune în valoare drama psihologic — i în al doilea rînd, tendin a de a accentua etajarea planurilor în toat profunzimea cîmpului, cu scop dramatic i f r **ca prin aceasta s se elimine decupajul tradi ional**. Este clar c , în primul caz, realizatorul e pîndit de un pericol: acela de a „face teatru" din cauza unicit ii unghiului de vedere i a lungimii planurilor (era s spun a „tablourilor"); nu va sc pa decît compensînd imobilismul camerei de luat vederi printr-o dinamizare a con inutului cadrului — fie printr-o compozi ie îndr znea , fie printr-un

<sup>1</sup> Adic ap rînd par ial, la o margine a ecranului.

unghi „anormal” (de pild , *contraplonjeul*), fie prin utilizarea unor structuri luminoase puternice i în contrast violent (scena s lli de proiect ie din *Cet eanul Kane*, deja citat ) etc.

Astfel, celebra scen a buc t riei din *M re ia Ambersonilor*, care dureaz cinci minute f r nici o schimbare de planuri i con ine numai un panoramic scurt ce modific foarte u or cadrul, nu „trece dincolo de ecran” decât pentru c drama atinge aici o intensitate deosebit , dublat de o plexitate captivant . Aceast utilizare a ceea ce se nume te *plan-secven* trebuie s fie justificat , f r îndoial , de o cerin estetic sau dramatic .

Pentru a evita riscul imobilismului i al monotoniei, este deci preferabil ca personajele s fie puse s joace în spa iu astfel încât s se creeze un fel de decupaj virtual, bazat nu pe schimb rile de plan obi nuite, ci pe o varia ie a distan ei relative a personajelor în raport cu camera de luat vederi, prin urmare schimbarea planului de perspectiv , la nevoie subliniat prin mi c ri de aparat.

Astfel, libertatea absolut a lui Renoir, care la prima vedere ar fi putut p rea pu în încurcat , v de te o dezinvoltur genial <sup>1</sup> care este în aceea i m sur unul dintre factorii puterii sale expresive. El *a tiut s utilizeze la maximum profunzimea eimpului, f r a-i constringe camera de luat vederi la imobilitate complet i f r s recurg la planuri interminabile*. Dealtfel, trebuie notat c , pîn i la Welles, scenele în care aparatul ( i uneori chiar i personajele) sînt absolut imobile includ un decupaj virtual. Astfel, tentativa sinuciderii Susanei, în *Cet eanul Kane*, este tratat într-un singur *plan* în care se vede, în *prim-plan* (sensul dublu al cuvîntului „plan” este, hot rît lucru, foarte stînjenitor) paharul i fiola cu otrav ,

<sup>1</sup> M refer la acel plan al sosirii invita ilor la castel, în care un personaj traverseaz cîmpul vizual în prim-plan i „astup ” literalmente ecranul timp de o frac iune de secund (*Regula jocului*).

în *planul doi* i, aproape imperceptibil în umbră, capul Susanei i, în fund, u a de sub care se strecoară o dâră de lumină i în care Kane va ciocni în curînd. Trebuie să ne grăbim a nota importanța sunetului (gîfîelile Susanei, ciocnirile lui Kane): Welles a realizat o remarcabilă mizanscenă a sunetului i s-ar putea spune că scena este „decupată” între sunet și imagine, pentru că imaginea chipului descompus al tinerei femei i cea a lui Kane bînd la ușă sînt înlocuite prin planuri sonore. Rămășorul virtual, decupajul scenei putea fi, deci, următorul: plan general al camerei, gros-plan al chipului Susanei, gros-plan al fiolei cu otrăv, plan general al camerei cu zgomot din *off* al primelor ciocniri ale lui Kane, plan al lui Kane în exterior — bînd la ușă etc. Toate aceste „planuri” există în secvență, dar unele sînt strict sonore, i în loc să fi fost „decupate” i montate în continuare, sînt simultane; este clar că, în pofida unicității unghiului de vedere, sînt la apăsătoare depărtare de teatru; dar, înainte de toate, datorită mult bogăției dramatice deosebite a acestui „plan-sinteză” decît profunzimii propriu-zise a cîmpului.

*Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* oferă, de asemenea, exemplul *unei mizanscene a profunzimii cîmpului*. Ne amintim de sosirea lui Homer, marinarul infirm, la barul prietenului său Butch: Homer, în *arierplan*, intră i îl privește surîzînd pe Butch, care, în *prim-plan*, stă în fața pianului i nu l-a zărit încă pe noul venit; un client, așezat în planul doi, cu spatele la aparat, îi ridică ochii spre marinar i se întoarce pentru a vedea cui se adresează surîsul acestuia. Este semnificativ că Wyler, într-o scenă unde profunzimea cîmpului este utilizată cu limpezime și inteligență, a simțit nevoia să străbat spațiul dramatic — în măsura în care acesta conține o relație spațială între indivizi — prin intermediul privirii clientului, gestul respectiv nefcînd decît să înlocuiască un plan care, într-un decupaj „normal”,

ar fi ar tat ce privea marinarul, adic pe Butch v zut de la intrarea în bar <sup>1</sup>.

în felul acesta, '*profunzimea câmpului* a reintrodus în cinema, prin reac ia împotriva *decupajului clasic*, reprezentarea *universului ca totalitate*: spa iul nu mai este fragmentat i temporalizat, ci ne este redat în blocuri masivul i, ca i în fa a realit ii exterioare, avem de extras *structurile rela ionale* (dintre *personaje*) i *secven ele cauzale* (de *evenimente*). Trebuie oare s ne bucur m de aceast diminuare a rolului *decupajului* (deci i al *montajului*) i s afirm m, împreun cu Andre Bazin, c decupajul clasic „*nu las nici o libertate spectatorului în raport cu evenimentul*” i c „*impune implicit ca o anumit realitate într-un anumit moment s aib un sens, i numai unul, în raport cu evenimentul dat*” ? „*De fapt — continu Bazin — când sînt antrenat într-o aciune, aten ia, dirijat de inten iile mele, procedeaz , de asemenea, la elaborarea unui soi de decupaj virtual, în care obiectul î i pierde efectiv pentru mine unele dintre aspecte, pentru a deveni semn sau unealt ... Or, decupajul clasic suprim total acest fel de libertate reciproc a noastr în ine i a obiectului...*” <sup>2</sup> Mi se pare absolut necesar s subliniez c aceast libertate pe care ne-o red profunzimea câmpului este destul de utopic , deoarece experien a dovede te, a a cum am v zut, c , în majoritatea cazurilor, *mizanscena în profunzime ne impune un decupaj virtual ce func ioneaz în spa iul cadrului sau chiar în timpul scenei i care ne capteaz aten ia*. Dealtfel, presupunînd c ar putea exista, o atare libertate ar fi în contradic ie cu îns i no iunea de oper de art . Pentru c ceea ce apare pe ecran nu este, desigur, realitate, ci o imagine a realit ii, vi ziunea personal i subiectiv a realizatorului, deci o *realitate estetic* . în compara ie cu aceast

<sup>1</sup> A se vedea, asupra acestei probleme, foarte importantul articol al lui André Bazin, în „Revue du Cinéma”, numerele 10 i 11 (febr. — martie 1948).

<sup>2</sup> Orson Welles, pp. 57—58.



realitate de ordin secund, libertatea noastră continuă să existe, dar pe un alt plan: nu mai este nevoie să emitem judecăți asupra faptelor, ci judecăm de valoare; atunci problema constă în a ști dacă această realitate secundă există *din punct de vedere estetic*: dacă o respingem, înseamnă că realizatorul a eșuat în tentativa de a ne impune viziunea sa despre lume.

Un progres tehnic recent oferă realizatorilor un mijloc de expresie practic și în același timp viguros: este vorba de „obiectivele cu focală variabilă” (*zoom, pancinor*), care permit să se realizeze a-a-numite *travlinguri optice*. Aceste *travlinguri* sunt pur virtuale, nefiind însoțite de o deplasare a aparatului de filmat, ci cum nu se execută decât în axul aparatului, ni se pare logic să le studiem în cadrul profunzimii câmpului.

Dând realizatorului o libertate practic nelimitată, aceste *travlinguri optice* permit efecte senzaționale, absolut de nerealizat în alt mod. De exemplu, în *Les Etoiles de midi* (Stele la amiază), ni se arată în primul plan un alpinist agățat de un perete stîncos, apoi un fulger tor *travling-înapoi* ne redă ansamblul peisajului: omul, insectă minusculă și fragilă, se călătorește pe formidabilul pisc ascuțit al lui Grand Capucin, în Alpi. Focală variabilă permite, a adăuga, să se îmbine (între anumite limite) avantajele focalei scurte (câmp mare, profunzime mare) și cele ale teleobiectivului (câmp îngust, dar mare putere): realizatorul nu mai este înțuit la pînă sau limitat la posibilitățile unei macarale, ci poate merge să caute, aproape instantaneu, într-un plan general, cutare detaliu pe care dorește să-l înfrunze în gros-plan pe ecran.

Interesul de ordin spectacular al procedurii este, deci, limpede; profitul estetic nu este nici el mai mic. În timpul unui *travling optic* (și presupunem un *travling-tînănte*), spre deosebire de ceea ce se petrece într-un *travling obișnuit*, spectatorul nu are impresia că parcurge împreună cu aparatul de filmat un spațiu solid și nedeformabil, ci îi se pare că vede acest spațiu comprimându-se (prin contopirea planurilor unele în altele) și devenind astfel mai dens: variază focală modifică, într-adevăr, poziția relativă a planurilor spațiale între ele. Focală variabilă cumulează, deci, avantajele estetice ale localei scurte (profunzime mare, ce permite gros-planuri de mari proporții, într-un câmp vizual prezentînd claritate deplină) și pe cele ale focalei lungi (aplatizarea planurilor îndepărtate, care dă imaginii o intensitate dramatică și

plastic absolut inegalabil ). în plus, datorit vitezei i brutalit ii de care este apt, *travlingul optic* are o valoare considerabil de oc psihologic.

Redescoperirea posibilit ilor expresive ale profunzimii câmpului i utilizarea ei con tient marcheaz o etap important a evolu iei cinematografului. Condi ionat în parte de descoperiri tehnice (introducerea sunetului, pelicule sensibile, obiective cu câmp total i cu focal variabil ), ea reprezint , pe plan estetic, ultimul efort al cinematografului pentru a se debarasa de influen a teatrului i se caracterizeaz prin reintroducerea *spa iului*, i deci a *timpului* (vom reveni asupra acestuia), în mizanscen . În aceast calitate, asimilarea *profunzimii cîmpului* a marcat, poate, pentru cinematograful contemporan, cu cerirea definitiv a *autonomiei* sale.

## DIALOGURILE

În mod logic, *dialogurile* (i formele lor anexe: *monologul* i *comentariul*) ar fi trebuit s - i g - seasc locul în capitolul consacrat *elementelor filmice non-specifice*. Totu i, studiul lor înaintea aceluia al fenomenelor sonore ar fi fost incomod, deoarece presupune anumite concluzii ce reies din capitolul VII.

S preciz m imediat, dealtfel, c dac dialogurile nu sînt un mijloc de expresie propriu cinematograful<sup>1</sup> ui, ele nu sînt, totu i, în mai mic m sur , un mijloc de expresie fundamental, într-adev r, am gre i dac , sub impulsul unei nostalgii de nevindecat a filmului mut, am considera dialogurile drept un procedeu parazitar i neglijabil al povestirii. Am denun at deja caracterul fals i absurd al argumentului care pretinde c , devenind vorbitor, cinematograful a încetat s mai fie un limbaj universal; am ar tat c majoritatea filmelor mute era ticsit de inserturi a c ror vorb rie întrerupea f r încetare continuitatea imaginilor. Devenind sonore, dialogurile au ridicat probleme tehnice cu privire la traducerea simultan , subtitlurile oferind îns solu ia cea mai pu in nefericit . Dar, repet, în cinematograful vorbitor, rolu<sup>1</sup> cuvîntului ca element al realit ii i ca factor realist este normal i indiscutabil. R mîne s încerc m a determina care trebuie s fie acest rol.

Din punctul de vedere al importanței ei, dialogul nu poate fi pus pe același plan cu montajul, care este elementul cel mai specific al limbajului filmic; cuvântul este, într-adevăr, un factor constitutiv al imaginii (factor privilegiat, desigur, datorită importanței rolului său semnificativ) și, în această calitate, este subordonat decupajului, la fel ca și celelalte zgomote<sup>1</sup> și ca muzica. Asemenea acestuia din urmă, cuvântul scap, totuși, într-o oarecare măsură, decupajului, pentru că el servește, în secundar, la legarea planurilor între ele, creînd o continuitate sonoră. Ca element al imaginii, care în general este realist, dialogul trebuie să fie, în principiu, utilizat în mod realist, prin urmare conform realității: s'însorească în chip firesc mișcarea buzelor unui personaj. „Acesta este și cazul general, cu toate că există numeroase și interesante excepții, asupra cărora voi reveni mai pe larg în capitolele următoare.

Vocaia realistă a cuvântului este condiționată de faptul că el rămîne *un element de identificare a personajelor*, ca și costumul, culoarea pielii sau atitudinea generală — și totodată un element de exotism; există, astfel, o potrivire necesară între ceea ce spune un personaj, felul cum o spune — și situația lui socială și istorică. Deoarece *cuvântul reprezintă un sens, dar și o tonalitate omenească* — și din acest motiv dublajul devine, sub raport artistic, o monstruozitate: lui Renoir îi plăcea să spună că aceia care se fac vinovați de acest lucru, dacă ar fi trăit în Evul Mediu, ar fi fost arși pe rug, pentru că au dat unui corp o voce care nu-i aparține. S-a văzut clar în legătură cu versiunile dublate la *Rocco și frații săi* sau la *Aventura*: este

<sup>1</sup> „Vocea este un «zgomot» care se amestecă printre celelalte zgomote”, spune Antonioni.

mai pu în catastrofă s dublezi actori francezi în italian decît invers, s -i r pe ti dialogului, prin dublaj, culoarea naional specific ; în această privin , nimic nu este mai lamentabil decît dublajul filmelor italiene, care sl be te ritmul acela rapid i tonalitatea melodioasă ce constituie farmecul limbii lui Dante, f r s mai vorbim de incompatibilitatea între mimica gestual italian i, de pild , cuvintele fran uze ti. Respectul pentru limba naional este un semn de onestitate elementară i în acela i timp o dovadă de inteligen dramatic ; faptul c personajele vorbesc limba lor matern m re te, într-adev r, considerabil credibilitatea pove ti i poten eaz scene marcate de un simbolism emo ionant (refugia ii din *Die letzte Chance — Ultima ans* cîntînd în cor „*Frere Jacques*” — „*Frate Jacques*”, fiecare în limba sa), sau de o ironie crud : în *Kak zakalialas stali (A a s-a c lit o elul)*, un ofi er german le adresează feroviarilor ru i, care refuz s lucreze, un mic discurs în nem e te, de unde r zbat cuvintele „Kultur” i „Zivilisation”; apoi Blanc, ofi erul înso itor, invitat s traduc , se mul ume te s arunce pe un ton amenin tor: „Trebuie s munci i, altfel ve i fi împu ca ii” Dualitatea limbilor i-a oferit i lui Pudovkin prilejul unui joc de scen foarte dramatic în *Dezertorul*: în clipa cînd muncitorul german, sosit în vizit în U.R.S.S. în 1933, le m rturise te camarazilor s i ru i c se consider un dezertor pentru c a socotit preferabil s r -mîn în această ar decît s se întoarc în Germania ca s lupte împotriva lui Hitler, ru ii încep s aplaude pe rupte ni te cuvinte pe care nu le în eleg, apoi devin încetul cu încetul t cu i, v zînd emo ia i tulburarea vorbitorului. Un efect asem n tor se întîlne te în *Al treilea om*, cînd prietenul lui Harry Lime i tîn ra austriac sosesc în fa a imobilului unde a fost asasinat portarul pe care voiau s -l întîlneasc : un copil începe s repete „M6rder” (uciga ) ar tîndu-l pe american; acesta nu în eleg, dar se simte cum cre te curiozitatea b nuitoare a mul imii^ i, în

acela i timp, îngrijorarea tinerei femei, iar cei doi vor fi obliga i s fug .

Renoir în *La Grande Illusion* (*Iluzia cea mare*), René Clément în *Lupta torii din umbră* (în special într-un joc de scenă ce reaminte te pe acela din *A a s-a c lit o elul* pe care l-am descris) i *Blestema îi*, Melville în *Le Silence de la mer* (*T cerea m rii*), Autant-Lara în *Străbătând Parisul* i *Pădurea îndrăgostiților*, Deweever în *Les Honneurs de la guerre* (*Onorurile războiului*) n-au ezitat să-i pun pe germani să vorbească în limba lor matern i această onestitate simplă a filmelor lor un ton de autenticitate de neînlocuit. În zorii filmului vorbitor, în *Allo Berlin? Ici Paris* (*Alo Berlin? Aici Parisul*), Duvivier putuse evita în parte dublajul din limba germană, fiind când să se desfășoare în paralel două acțiuni identice care în felul acesta se explic una (la Berlin), pe cealaltă (la Paris). Necunoașterea reciprocă de către protagoniști a limbilor a servit chiar ca argument dramatic în *El Torero*.

Pericolul principal care îi pînde te pe realizatori în privința dialogului este de a face să prevaleze explicația verbală asupra expresiei vizuale: vreau să spun că orice povestire strict verbală ar trebui să nu-ți găsească în cinematograful decît un loc minim, pentru că numai imaginea poate prezenta singur evenimentele, dar mai ales pentru că, prin mijloacele pe care le are la dispoziție (*metafora* i *simbolul* în special, dar i *mărcile de aparat*, *unghiurile de filmare*, *cadrajele*, *zgomotele*), filmul poate semnifica fără a trebui să vorbească, adică poate transpune sensul din planul limbajului verbal în acela al expresiei plastice. ?

Este clar, deci, că, de cele mai multe ori, *cuvîntul trebuie să se abțină a juca rolul unei simple parafraze a imaginii* (regăsim aici un principiu care este valabil i pentru muzică). Iar, ceea ce este i mai important, realizatorul poate miza pe *dualitatea posibilă dintre cuvinte i conținutul faptic al imaginii*: poate face să reias din această confruntare (în contrapunct sau în contrast)

efecte simbolice foarte bogate din punctul de vedere al limbajului.

Astfel, poate exista o dualitate între cuvînt și expresia de pe chipul celui care vorbește; în acest caz, contrapunctul este normal și nu mai trebuie insistat asupra lui, dar contrastul este cel mai interesant: în *Urma ul lui Genghis-han*, ofi erii englezi, ca și le în ele pe gazdele lor mongole, se prefac c surîd, în timp ce discut despre atacul nea teptat al partizanilor sovietici; ademenitorul din *Lungul drum spre cas* — dat de gol de ipetele pe care le scoate papagalul marinarii în mb tat de el pentru a fi predat unui c pitan în c utare de echipaj — se str duie te și cînte vesel, în timp ce pe chip și se reflect groaza care îl paralizează . Punerea în paralel a cuvîntului și a gestului poate provoca un efect de contrapunct (junele-prim din *Le Silence est d'or* — *T cerea e de aur* și i înso e te povestea despre decep ia în dragoste prin lovituri date cu ciocanul într-un element al decorului), sau de contrast (în *Urma-ul lui Genghis-han*, un ofi er englez sugerează și se adauge termenul de „libertate” la declara ia pe care comandantul britanic și i propune s-o fac în numele „descendentului lui Genghis-han” și, în timp ce vorbește, și i agit revolverul; în *B-nuiala*, unchiul Charlie îi declar nepoatei c toate p catele comise de el nu sînt decît fleacuri, în timp ce r suce te între degete o bucat de hîrtie, cu gesturi de asasin). Un contrapunct cuvînt-obiect apare în *Fringhia*, unde b t ile din ce în ce mai rapide ale unui metronom însoesc cre terea panicii pe care i-o provoacă unuia dintre asasini întreb rile insidioase ale profesorului; un contrast cuvînt-obiect întîlnim în *Noaptea amintirilor*, cînd dresorul de cîini încearcă să-l înduio eze pe Frangois, povestindu-i c a crescut la orfelinat, în timp ce al turi de el un sifon „plînge” lacrimi de apă gazoasă . între cuvînt și muzica-zgomot poate exista un contrapunct (a se vedea exemplul deja citat din *Roma ora deschis*, unde o arie de jazz r scoale te durerea b rbatului care și-a pierdut iubita) sau un con-

trast (a se vedea exemplul, citat i el, al *Uverturii Egmont* care reduce la adev rata lor valoare minciunile derizorii ale colabora ionistului din *Por ile nop ii*). în fine, am putea vedea un contrast al cuvîntului cu el însu i în jocul de scen din *A a s-a c lit o elul* pe care l-am men ionat. Pe de alt parte, am ar tat cum cuvîntul poate fi eludat în avantajul imaginii i vice-versa (*Sub acoperi urile Parisului*), dar vom nota, de asemenea, c vorbele se pot g si pe un plan diferit fa de cel al imaginii: de pild , dialogurile în prim-plan sonor pe o imagine în care interlocutorii se g sesc în plan general, într-un avion (*Jet Pilot*), sau într-o ma in (*The Third Voice — A treia voce*) i întîlnim o utilizare sistematic a acestei r sturn ri a perspectivei sonore în *La Pointe courte*, care pare s fi marcat un moment memorabil în acest domeniu. i, bineîn eles, nu vom uita c vorbele i imaginile pot fi la  *timpuri* diferite (*Hiroshima, dragostea mea*) <sup>1</sup>.

Tehnica aceasta a contrapunctului i a contrastului se poate realiza i în *cimp-contracimp*, procedeu utilizat în mod curent în dialoguri, datorit posibilit ii pe care o ofer realizatorului de a-l ar ta pe cel ce vorbe te sau pe cel care ascult ; se pare c un individ ridicol i timid este interesant de observat cînd spune: „Te iubesc”, i vom prefera s vedem chipul unei femei urîte c reia i se face declara ia; de regul , vorbitorul sau ascult torul vor fi ar ta i, deci, în func ie de con inutul dramatic al cuvintelor care poate fi mai important pentru primul ori pentru cel de-al doilea; exist totdeauna libertatea de a ar ta expresia chipului celui care vorbe te

<sup>1</sup> Trebuie semnalat un efect foarte curios utilizat în *Silent dust (Pulberea t cut )* : un individ îi poveste te (voce off) trecutul i pe ecran vedem evenimentele pe care acesta le evoc : remarc m îns foarte repede c imaginile nu corespund cu spusele personajului i în elegem c acesta minte. A se vedea, de asemenea, unele contradic ii între text i imagini în *La Vie en rose (Via a în roz)*, *Domnul Ripois* i *Femeia intrigant* .



sau efectul cuvintelor asupra celui care le primește ca pe o lovitură sau ofensă.

# Vocea *off* (care vine de la o sursă exterioară cântului) permite, astfel, efecte foarte interesante<sup>^</sup> în *Vacanța domnului Hulot*, vedem un vilegiatist în vârstă urmărind îndelung cu privirea o fată tânără și drăguță care se scaldă, în timp ce din afara cadrului, soția lui posac îl strigă pe un ton din ce în ce mai exasperat. O situație cu mult mai încordată se află în *Frînghia*; aparatul o cadrează, într-un lung plan fix, pe femeia de serviciu — care debarasează lada (unde este adăpostit cadavrul) de lucrurile puse deasupra ei și aduce cărțile pe care intenționează să le așeze în untru — în timp ce, în afara câmpului vizual, prin îi victimei și asasinii vorbesc despre motivele posibile ale absenței acesteia și simțim cum crește îngrijorarea unora și spaima celorlalți.

În sfârșit, comentariul subiectiv la persoana a treia sau la persoana întâi (*monolog interior*) este folosit în mod curent<sup>1</sup>. El determină eliberarea imaginilor de o parte a rolului lor figurativ și explicativ și îndeosebi exprimarea unor subtilități și nuanțe pe care imaginile singure nu sînt în stare să le traducă (a se vedea întregul cinematograf psihologic: Resnais, Kast, Astruc etc.).

### Diferitele tipuri de dialoguri<sup>2</sup>

Se pot distinge, din punctul de vedere al naturii și calității limbajului pe care îl folosesc, mai multe tipuri de dialog:

<sup>1</sup> Va fi analizat pe larg în capitolul următor.

<sup>2</sup> Iată cum caracterizează André Malraux, în *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, diferitele tipuri de dialog cinematografic (în raport cu cele ale romanului și teatrului): „în roman, dialogul servește în primul rînd pentru a relatea. [...]. Cinematograful încearcă să se slujească pe cît se poate mai puțin de acest fel de dialog. [...] Apoi pentru

— *dialogurile teatrale*: sînt scrise strict ca pentru teatru i f cute spre a fi *rostite* în fa a camerei de luat vederi, ca în fa a fotoliilor de orchestr ; reprezint triumful interven iei autorului i al spiritului boulevardier, tipic francez, ilustrat de Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard i mul i al ii;

— *dialogurile literare: elipsa, aluzia, demitenta \**, *t cerea* îi afl locul aici: *interven iile autorului* abund înc , dar supunerea necesar fa de imagine este mai bine realizat ^, se înfîlesc, apoi, toate tendin ele posibile, i ele tipic fran uze ti: o frumoas limb literar (provenind din secolele al XVII-lea i al XVIII-lea) i introdus în cinematograf de Giraudoux (*La Duchesse de Langeais* — *Ducesa de Langeais*) i Cocteau (*Doamnele din Bois de Boulogne*); umorul aristocratic i pre iozitatea rafinat (la Alain Resnais, Pierre Kast i Chris Marker, de pild ); recitativele inspirate din teatrul liric (cele ale Margueritei Duras pentru *Hiroshima, dragostea mea* i cele ale lui Alain Robbe-Grillet pentru *Anul trecut la Marienbad*); în fine, poezia extravagant i insolit al c rei exemplu ideal în tonalit ile cele mai diverse r mîne Prevert, focul de artificii verbal asumîndu- i deseori nuan e delicate: o preten ie caricatural de profunzime („Pictez lucrurile care sînt în spatele lucrurilor” — *Suflete In cea* ), o logic pasional foarte emo ionant („Tu nu po i fi r u, pentru c te iubesc” — *Suflete in cea* ), o rezonan poetic destul de nea teptat („O ve i arunca înapoi în mare, steaua de mare” — *Remorchere*); un umor care frizeaz icneala

*caracterizarea personajelor. [...] Dar cinematograful, ca i teatrul, acord dialogului de ton mai pu in importan decît o face romanul, deoarece actorul este cel care ti d personajului o existen fizic i chiar o parte din personalitatea lui. [...] In sfîr it, mai exist i dialogul esen ial: cel al «scenei». [...] Pe acest dialog [...] îi bazeaz acum cinematograful o parte a for ei lui.”*

\* Tent de culoare situat între clar i întunecat (termen din limbajul pictorilor) — *n.tr.*

(„A i spus: Bizar, bizar!—Am spus: Bizar, bizar? Ce bizar!"; în *Drole de drame — Dram nostim* );

— *dialogurile* „realiste” vreau s spun cotidiene, mai mult vorbite decît scrise i traducînd grija de exprimare în limba tuturor, cu naturale e, simplitate i limpezime; rar se g sesc în cinematograful francez dialoguri bune, concepute în aceast optic : pot fi citate cele ale lui Charles Spaak i Roger Yailland; în str in tate, cinematograful englez dovede te mult realism în acest domeniu, ca i cinematograful american uneori.

în leg tur cu stilul dialogurilor, trebuie s deschid aici o parantez cu privire la timpul gramatical al acompaniamentului verbal al imaginilor. Exist dou timpuri privilegiate, *prezentul* i *imperfectul* indicativului. Prezentul (chiar, sau mai ales, cînd se aplic imaginilor din trecut) d complexului text-imagine o intensitate dramatic excepțional , pentru c actualizeaz trecutul, a a cum o face i con tiin a noastr : a fost admirabil folosit în *Hiroshima, dragostea mea* i, de curînd, în *P mînt f r piine* i *Jurnalul unui preot de ar* . Imperfectul (timpul ac iunii pe cale de s vîr ire, deci al *duratei*) este un mesager expresiv al poeziei, vis rii, nostalgiei, triste ii.

Frumosul comentariu al lui Jean Cayrol la *Noapte i cea* îmbin magistral efectele proprii celor dou timpuri: *imaginilor prezentului* (imagini în culori ale lag rului de concentrare ast zi p r sit), *imperfectul* le adaug o medita ie dure-roas asupra memoriei scurte a oamenilor i a naturii; *imaginilor trecutului* (scene de arhiv în alb-negru), *prezentul* le d o violen sfî ietoare, reactualizînd ororile naziste i spaima anilor de r zboi.

Dialogurile au o mare importan în cinema i cu toate c acelea „realiste” par a fi mai specific cinematografice, nu putem defini deloc o regul în aceast privin : totul este permis, aci ca i

în alte domenii ale limbajului filmic — i se pare că un singur defect poate anula afirmația de mai sus: *a nu ine seama de situație*. Se poate afirma, totuși, că dialogul trebuie să cedeze întotdeauna în fața imaginii, că reia îi este numai unul dintre componente și trebuie să se ferească de pleonasm, în avantajul contrapunctului: cuvântul, ca și muzica, trebuie să — i urmeze propria linie.

Este oare adevărat, după cum spune Bresson, că „*filmul sonor a inventat mai ales tăcerea*”? Desigur, tăcerea a fost valorificată ca element dramatic și, desigur, gros-planul unui chip este infinit mai elocvent decât cele mai frumoase avânturi lirice.

Totuși, chiar admitând asta, nu trebuie să ne scandalizăm, în numele unei pretinse superiorități a filmului mut — pe care eu, unul, o socotesc total eronat — când se afirmă rolul însemnat pe care dialogurile îl dețin pe ecran: esențial este ca acestea să fie folosite în mod inteligent, adică între ele și imagine să existe o relație dialectică de punere în valoare. Este oare lucrul cel mai important nu este ca realizatorii să se fi eliberat definitiv de estetica filmului mut și în același timp de tirania teatrului filmat?

## PROCEDEEE NARATIVE SECUNDARE

Alături de *montaj*, *mişuri de aparat* și *dialoguri*, mai există un mare număr de alte procedee narative, adică jocuri de scenă și efecte vizuale și sonore al căror scop este de a face ca acțiunea să înainteze, aducând un element dramatic sau semnificând o atitudine sau un mod de gândire al personajelor. Aceste procedee sînt, fără îndoială, mai puțin importante, mai puțin fundamentale decît cele care au fost studiate mai înainte, dar nu sînt mai puțin specific cinematografice și, în această calitate, merită să ne reîntîm în mod deosebit atenția. Numărul și diversitatea lor sînt cînd dificil o clasificare mai precisă, mergînd în linii mari să se împartă în două mari categorii.

### Procedee obiective

Sînt denumite astfel pentru că utilizează „realist” elementele acțiunii, adică nu recurg la nici un mijloc de expresie care să prejudicieze verosimilitatea reprezentativă (din punct de vedere material sau psihologic) a imaginii sau a sunetului; în al doilea rînd, pentru că scopul lor nu este, înainte de toate, acela de a exprima gândirea unui individ, ci de a face să progreseze povestirea: sînt deci mai curînd *procedee dramatice* decît psihologice.

S deschidem mai întâi o paranteză pentru a spune câteva cuvinte în legătură cu *inserturile* (sau *subtitlurile* sau *cartoanele*) filmelor mute, care au constituit, timp de treizeci de ani, cel mai important dintre aceste procedee secundare. Evident indispensabile, ele au oferit deseori o soluție facilă (ca și dialogurile astăzi) în măsura în care cei ce le folosesc sînt scutiți și mai caute mijloace de expresie originale.

Numeroși cinești valoroși au fost stînjeniți de această necesitate și au încercat să o eludeze. De pildă, *Scherben (Cioburi)* de Lupu Pick are un singur insert — fraza „Sînt un ucigaș” pe care o aruncă, în fața cîtoror dintr-un tren, acarul care îl omorîse pe seducătorul fiicei lui. Cînd a realizat *Patimile Ioanei d'Arc*, în perioada ultimă a filmului mut, Dreyer a fost teribil de stînjinit de imposibilitatea de a folosi sonorul, pentru a evita cartoanele care risipesc fără încetare magia chipurilor. Totuși el a știut să dea acestor cartoane o calitate emoționantă, pe care Leon Moussinac n-a ezitat să-o alăture calității plastice a imaginilor.

Într-adevăr, mulți realizatori s-au îngrijit ca inserturile să joace un rol liric (Griffith, Gance), ori epic (Vertov, Eisenstein), sau un rol figurativ dramatic, grație unor elemente grafice: astfel cuvîntul „Fraților” este scris din ce în ce mai mare cînd escadra trece prin fața cuirasatului victorios „Potiomkin” — iar în *Aurora*, fraza „N-am putea să-o înecăm?” pare să se cufunde în partea de jos a ecranului, ca și viitorul cadavru al tinerei pe care o vizează această intenție criminală.

Există o tentativă de integrare vizuală și dramatică în film a inserturilor — la fel ca în cazul *genericului* de astăzi, care este din ce în ce mai des așezat după o secvență introductivă și supraprimpressionat direct pe imaginile acțiunii.

Să notăm, de altfel, că principiul inserturilor a supraviețuit pînă în zilele noastre: acestea servesc pentru a indica — la începutul unui film sau al unei secvențe — data și locul acțiunii;

în alt ordine de idei, Autant-Lara a a ezat cîte un *motto* din Stendhal în fa a fiec reia dintre secven ele din *Ro u i Negru*.

Se întimpl , de asemenea, ca unele cuvinte s fie supraimpresionate pe imagine (în *Das Kabinett des Doktor Caligari* — *Cabinetul doctorului Caligari*, cuvintele „Tu trebuie s devii Caligari” exprim gîndul proprietarului diabolic al somnambulului Cesare), ori s fie literalmente „puse în scen ”: de pild , în *Die Frau im Mond (Femeia în lun )*, cînd un om g se te aur într-o pe ter , cuvîntul „Gold” apare în supraimpresiune, alu-nec din perete în perete i cre te venind spre aparat.

Alt procedeu frecvent: a ar ta titluri de ziare ori pagini de c r i, al c ror text anun , comenteaz sau înlocuie te (*elips*) con inutul ac iunii vizuale — sau, de asemenea, pagini de jurnal intim redactate de eroul ac iunii. Astfel, Sacha Guitry apare în *Le Roman d'un tricheur (Romanul unui tri or)* redactîndu- i memoriile, i la începutul fiec reî secven e a filmului putem citi primele rînduri scrise de el înainte ca relatarea întîmpl rilor s continue cu „*voce din off*”; mai aproape de timpurile noastre, *Simfonia pastoral* i *Jurnalul unui preot de ar* utilizeaz , ca leg tur între scene i ca laitmotiv temporal, un jurnal scris sub ochii no tri; dar, într-un mod mai original, în filmul lui Pabst, *Jurnalul unei femei pierdute*, de ine un rol important în ac iune, aducînd în fa a unui consiliu de familie scandalizat dovada seducerii s rmanei fete de c tre un u uratic laborant de farmacie.

Foarte obi nuit este, de asemenea, procedeu care const în a ar ta pe ecran sau a da citire scrisorii sau biletului pe care îl prime te un personaj: pretextele invocate pentru a justifica această lectur sînt dintre cele mai diverse ( i uneori dintre cele mai pitore ti), la fel ca i îm-prejur rile în care se face lectura: în *M re ia Ambersonilor*, Eugene recite te în minte (*voce*

*din off*) scrisoarea pe care a scris-o pentru Isabelle, apoi un *fondu* înl n uit o arat pe Isabelle citind scrisoarea, în timp ce *din off* auzim mereu vocea lui Eugene.

Dar citirea unei scrisori poate juca un rol direct în ac iune: în *Comoara din Sierra Madre*, trei c ut tori de aur afl adev rata identitate a intru-sului care voia s li se al ture, în urma lecturii unei scrisori g site asupra cadavrului s u; tot astfel, marinarii din *Lungul drum spre cas* afl c omul pe care îl socoteau spion este, în realitate, un ofi er degradat, dup ce citesc scrisorile pe care acesta le primea de la so ie.

*Vocea din off* joac un rol considerabil în cinema. Ea poate fi utilizat *la persoana a treia*, dac povestitorul nu particip el însu i la ac iune [*C r ri întunecoase*, *M re ia Ambersonilor*, de exemplu, i toate documentarele), sau *la persoana întâi*, când comentatorul este un personaj al ac iunii (*Romanul unui tri or*<sup>1</sup>, *T cerea m rii*, *Jurnalul unui preot de ar*, *Hiroshima, dragostea mea* etc.). Procedul poate interveni în situa ii dintre cele mai nea teptate: în *Double Indemnity* (*Dubl asigurare*), func ionarul asasin de la societatea de asigur ri este cel care- i poveste te istoria, în timp ce în *Bulevardul Crepusculului* expunerea este f cut de ziaristul pe care poli ia îl va g si mort în piscina fostei vedete, în sfr it, trebuie s semnal m i cazul destul de rar în care se exteriorizeaz *monologul interior* al unui individ pentru o mai bun în elegere a ac iunii: cu toate c aceste cuvinte sînt pronun ate în film de un personaj din ac iune, nu le putem asimila dialogului obi nuit; g sim un astfel de exemplu în *Comoara din Sierra Madre*, când Dobbs, cu mintea tulburat de c ldura torid a de ertului, îi exprim , într-un monolog solitar, teama de a se vedea jefuit de tovar ii

<sup>1</sup> în *Romanul unui tri or*, se utilizeaz pentru prima dat în mo l sistematic (de la un cap t la altul al filmului) comentariul *din off* la persoana întâi.



s i: acest gînd spus cu voce tare, justificat printr-un element al situației, nu alunecă prea mult în neverosimil.

### Procedee subiective

Sînt numite astfel pentru că urmăresc materia-lizeze pe ecran gîndirea unui personaj și în același timp pentru că o fac prejudiciind exactitatea realistă și verosimilitatea reprezentativă a imaginii sau a sunetului: pe scurt, ecurgînd la un arsenal de procedee care exprim, mai mult sau mai puțin simbolic, lumea interioară a personajelor.

Să revenim mai întîi la *vocea din off*, folosit de data aceasta în mod subiectiv, fiind analog a a-numitei utilizări subiective a camerei de luat vederi: se aude monologul interior al unui personaj care apare pe ecran, fără ca buzele personajului să se miște. Procedeele datează practic de la originile sonorului. Încă din 1930, Bunuel și Hitchcock i-au descoperit simultan utilizarea, în *Viridiana*, în timp ce Lya Lys și Gaston Modot se îmbrășcă în tîcere, auzim dialogul lor de îndrăgostiți și celebra frază: „Ce fericire că ne-am ucis copiii!” În *Crimă*, pe un lung-risplan al lui Herbert Marshall, văzut în oglindă pe cînd se rade, se suprapune din *off* vocea lui care dezbate probleme de conștiință.

Procedeele determină un efect deosebit de puternic cînd este utilizat cu sobrietate și inteligență; cităm cîteva exemple reușite: *Bătălia* (asasinul Charlie, închis în cameră și supravegheat de doi polițiști, îi spune în sinea lui: „Voi nu îți iei nimic”), *Scurtă întâlnire* (de fiecare dată cînd încep retrospecțiile Laurei), *Hamlet* (celebrul monolog „To be or not to be”), *Nu pune mîna pe gologani* (cînd Gabin se întreabă dacă îi va sacrifica propria siguranță pentru a-i salva prietenul) și, la modul comic, *Phfft* (strîmbăturile caraghioase pe care le face Judy Holliday în timp ce îi pune întrebări).

Reg sim aici o alt aplicare a legii *verosimilit ii psihologice*, definite în capitolul VIII: *grosplanul* ne-a obi nuit cu o astfel de putere de p trundere în intimitatea gândirii personajelor de cinema, încît ni se pare absolut verosimil s *auzim* gândurile unui individ pe care-l vedem absorbit într-o medita ie mut . Astfel, i aici, un procedeu realmente „non-realist” pare natural îndat ce se justific din punct de vedere psihologic.

Recurgerea la *vocea din off* risc s devin o solu ie facil dac imaginile se m rginesc a fi o ilustrare vizual a comentariului; dar, în limite rezonabile, ea creeaz filmului o *dimensiune psihologic* real , dîndu-i realizatorului posibilitatea de a face cunoscute gândurile cele mai intime i cele mai subtile ale personajelor sale, f r a risca s ajung la o exprimare neverosimil , i de a prezenta fr mînt ri ale con tiin ei imposibil de redat altfel decît prin cuvînt, evitîndu-se pericolul unei întoarceri la estetica filmului mut.

Nu vom reveni aici asupra procedeelor de expresie studiate mai înainte — acelea care se bazeaz pe ritmul montajului, pe mi c rile expresive de aparat i pe dialoguri.

Procedeele subiective (care sînt mai curînd de natur *psihologic* ) pot fi reduse, *grosso modo*, la trei tipuri principale:

f/j introducerea unui *plan* sau a unei *secven e* care nu apar în în mod direct ac iunii prezente i care înf i eaz con inutul gândirii unui personaj (amintire, halucina ie, imagina ie etc); acest efect ine de *montaj*, dar din punctul de vedere al *con inutului* i *nu al ritmului*,

apari ia în imagine a unui element reprezentat în mod realist, dar care nu exist decît în gândirea personajului;

< 3modificarea aparen ei normale a fiin elor, lucrurilor sau decorului, sub efectul unei tulbur ri de ordin psihologic sau fizic a personajului.

Se observ c procedeele *1* i *2* se refer la expresia gândirii, în timp ce procedeul *3* descrie

un *comportament* mental, o atitudine psihic intern .

*Trucajele* tehnice utilizate sînt urm toarele: neclaritatea imaginii (*flou, Unscharf*), *raff*-ul panoramic, încetinirea (*ralenti*), accelerarea, inversarea sau oprirea mi c rii, supraimpresiunea vizual sau sonor \ distorsiunea imaginii sau a sunetului, introducerea, transformarea sau dispari ia culorii, modificarea iluminatului înconjur tor, desenul animat<sup>J</sup>^ procedeele introductive propriu-zise sînt: t ietîra la fotogram , *fond*-ul înl n uit, închiderea în întunecare, travlingul înainte.

Toate aceste procedee pot fi folosite în mod „realist” (sau „subiectiv”) — cînd camera de luat vederi adopt unghiul de vedere al personajului i cînd vedem pe ecran ceea ce acesta în principiu trebuie s perceap ori s resimt — sau în mod „non-realist” (sau „obiectiv”), dac personajul apare el însu i în cadrul care îi materializeaz gîndirea; atunci unghiul de vedere al aparatului este chiar acela al spectatorului, care îl are sub ochi, în acela i timp, pe erou i obiectul, sau efectul psihic actual al acestuia; o asemenea îndr zneal în exprimare este extrem de intere-

<sup>1</sup> *Supraimpresiunea* — ast zi demodat — care exprim (am v zut la pag. 130) o întrep trundere perceptiv , a dat na tere unor remarcabile efecte *psihologice* (exprimarea visului, a halucina iei — a se vedea mai jos) i *simbolice* (suprapus pe imaginea a doi îndr gosti i, marea semnific plenitudinea pasiunilor: *Coeur fidele* — *Inim credincioas* ). De curînd s-a putut vedea, la finalul filmului *The Wrong Man* (*Luat drept altul*), un efect foarte frumos, în care supraimpresiunea era utilizat întrucîtva în sensul ei propriu; pe chipul în *gros-plan* al protagonistului acuzat pe nedrept, apare în supraimpresiune adev ratul vinovat, care se apropie de camera de luat vederi, venind din fundul ecranului, pîn ce figura i se confund cu aceea a inocentului; astfel este exprimat cu vigoare tema specific hitchcockian a transferului de identitate.

<sup>2</sup> i chiar fragmente de pelicul *negativ* , cu rol de ciud enie oniric : *Le Brasier ardent* (*Jarul încins*), *Nosferatu*, *Orfeu*.

sânt și eu o numesc „non-realist”, datorită existenței unui plan dublu al realității în care se plasează conținutul unui astfel de cadru: într-adevăr, percepem în mod direct personajul, la un al doilea nivel, dar simultan — ca percepție a propriei sale percepții — psihologia sau atitudinea lui psihică.

Să trecem acum în revistă un anumit număr de comportamente psihologice sau psihice pe care cinematograful le-a putut *vizualiza* prin diferite mijloace.

## Visul

Filmul *Fascinație* cuprinde frumoase secvențe de vis realizate după proiecte de Salvador Dalí: de pildă, în momentul când eroul scapă de obsesie, se vede patru uși fantomatice care se deschid succesiv; la rândul lui, bolnavul din *După amurg vine noaptea* vede în vis ochi scoși, flăcări și erpi; în *Al patruzeci și unulea*, sentinela visează (planuri intercalate) Ucraina natală într-o perspectivă de data aceasta non-realistă, *Ultimul dintre oameni* conține un vis în care se vede chipul deformat al portarului, supraimpresionat pe imaginea normală a ușii turnante a hotelului unde lucrează, iar în *Procesul a trei milioane* (*Procesul celor trei milioane*), când un bărbat visează că hoții îi asaltează casa de bani, imaginea spargerii apare în supraimpresiune pe *gros-planul* chipului adormit; sînt foarte impresionante secvențele de cormoran existente în *Los Olvidados* (*Uitați-vă*) și deopotrivă în *Et mourir de plaisir* (*Să mori de plăcere*): în acest din urmă film, culoarea face loc pe neașteptate unor secvențe în alb-negru, și universul visului parcă se goalește de sînge întocmai ca și eroina care a căzut pradă vampirului. Tîndră drăguș pe care Gharlot o sîrui în vis se transformă în mîtură cînd acesta se trezește (*The Bank — Charlot la bancă*); o colhoznică visează (desen animat) că, după ce

a fost decorat , se plimb la bra cu Stalin care îi duce copilul (*Krestiane — ranii*).

În fine, în *Vampir*, Dreyer a dat o stranie materializare (pornind de la o dedublare a personalității, obținut prin *supraimpresiune* — ne amintim că filmul *Korkarlen — C ru a fantom* a utilizat mult acest procedeu) unui vis al eroului care se vede purtat într-un sicriu de către patru bărbai; după un fragment subiectiv, apariția „obiectivată” dispare atunci când dublura eroului se întoarce „în el”.

### Visarea cu ochii deschiși

În *La Souriante Mme Beudet* (Suriz toarca doamnă Beudet), eroina, frunzrind o revistă de modă, îi închipuie (*au ralenti*) un tenisism seducător, care îl alungă pe tiranicul ei soț; protagonistul din *Faits divers* (*Fapte diverse*) visează și-l omoară pe amantul soției sale: vedem cum crima imaginată se desfășoară *au ralenti*; tânărul soț din *P l r ia florentin* îi închipuie că militarul ar goșpărge totul în apartamentul lui: vedem, *in ralanti*, cum zboară mobilele pe fereastră, apoi, în ritm accelerat, altele ieșind singure în stradă; unul dintre personajele din *Dezertorul* se gândește la sinucidere și îl vedem, în ralanti (*au ralenti*, adică *încetinirea mișcărilor* — n.tr.), cum se aruncă în apă.

Prizonier în Insula Diavolului, Dreyfus se gândește la familia sa aflat departe: Zecca face să apară sub ochii proscrisului soția și copiii desprășiți, printre plantele verzi, pe un cer de carton presat (*VAffaire Dreyfus — Afacerea Dreyfus*); Eve Francis, cântărea de cabaret, „stă pe gânduri printre colegele ei, într-o neclaritate impresionantă”<sup>1</sup>, ca și cum unghiul său de vedere (ea privește „în gol”) ar fi fost transferat asupra

<sup>1</sup> Sadoj, *Histoire du cinéma mondial*, p. 159 (fotografie).

propriei imagini (*Eldorado*); silueta so iei se suprapune în *gros-plan* pe chipul marinarului care îi închipuie c o vede înotînd sub ap (*Atalanta*) ; medicul nebun din filmul lui Wiene vede ap rînd pe ziduri i pe cer inscrip ia: „Trebuie s devii Caligari”; Greta Garbo poveste te drama la tribunal — un insert îi reproduce cuvintele: „Festrele erau deschise... Nu, cred c erau...” i atunci se vede cum ferestrele apartamentului se închid singure (*Le Baiser — S rutul*); un spion îi imagineaz efectele bombei pe care o va amplasa i, într-o oglind , îi apare imaginea unui cartier al Londrei în *fond* înl n uit, apoi, cu un bubuit surd, aceasta se n ruie i se estompeaz în neclaritate (*flou*) : *Sabotage (Teroare / Sabotaj)*; în fa a unui miliardar, Marilyn vede cum capul individului se transform într-un diamant enorm (*Gentlemen prefer Blondes — B rba îi prefer blondele*); un scenarist îi propune colaboratorului s u diferite variante ale aceleia i situa ii — secven ele evocate sînt ar tate în cadraj înclinat (*La Fete Henriette — Serbarea Henriettei*).

Un b iat st la pian cu logodnica lui: este „în al nou lea cer” i îl vedem (desen animat) zburdînd caraghios ca un înger ( *irk — Circul de Alexandrov*); în *Poema o more (Poemul m ri)*, g sim, de asemenea, diferite pasaje în desen animat, ca ilustrare a legendei comorii pe care b iatul de ran o poveste te fiului de general.

În ceea ce prive te utilizarea culorii, am citat deja finalul magistral din *Ivan cel Groaznic*; în *Bonjour, tristesse (Bun zîua, triste e)*, prezentul este tratat în alb-negru, cu tente verzui, în timp ce *flash-back*-urile sînt în culori.

Pe de alt parte, pe plan sonor, numeroase filme materializeaz ivirea în con tiin a unui individ a unei amintiri sau a unui gînd printr-o *voce din off* ce repet cuvinte deja auzite de el mai înainte, sau care exprim ideea ce i-a venit în minte în clipa aceea: astfel, un cîntec din *off* comenteaz procesele de con tiin ale celor doi eroi a c ror prietenie se afl în contradic ie cu

interesele lor personale (*Milionul*); plecat la vîn toare, Ramon „aude din nou" cuvintele Esperanței care îi reproșează orbirea politic (*Sarea p mînlului*); Ioana d'Arc aude vocile care îi inspir misiunea salvatoare (*Destine*); ni te oameni îi imaginează aplauzele care le-au salutat sau le vor saluta apariția pe scenă : *Crim* , *La Fin du juur* (*Apus de glorie*), *Luci del variet* (*Luminile varietelului*), *Comicos*, sau în ring (*Aerul Parisului*); feeria nocturnă și zgomo-toas de pe Champs-Elysees încremene te într-un descrescendo sonor și imaginea devine o carte poștală pe care o contempli unul dintre fugarii rătăciți în pădurea virgină (*Moartea în această grdin* ).

În sfîrșit, am mai vorbit despre utilizarea unei teme muzicale pentru a se exprima gândurile și obsesiile personajelor (cercetătorul maniac din *Omul în costum alb*, de exemplu, sau beivul din *Vacan pierdut* ).

### Ame eala

Exemplele sînt numeroase: ame eala unui automobilist lansat într-o cursă nebună este redat prin *flash*-uri, imagini neclare, *raff*-uri panoramice, *fondur* în lăuna și distorsiuni ale imaginii (*VInhumaine* — *Inumana*) ; ame eala unui alpinist, prin imagini neclare distorsionate (*Premier de cordee* — *Primul la coardă*) ; iar emoia trapezistului — printr-o mulțime de ochi uriași care se învîrtesc și vertijul lui printr-o cea-luminoasă (*Variete*); ieind în aer liber, după ce stătuse ascuns mai multe luni, un om este cuprins de ame eală, iar confuzia lui este redată prin *raff-ur* panoramice și prin umbre neclare care îi încep o nouă proprie imagine (*Fugarul*).

*Beia* este exprimat în mod asemănător: oamenii beie apar indistinct (*Eldorado*), un fel de cea-coboară pe ecran și imaginea personajului devine neclară, în timp ce vocea îi răsună

ca într-o catedral (*Time without Pity — Tim-puri nemiloase*); un om, „mahmur”, vede tot cerul roșu și aude zgomotele mult mai puternice decât sînt ele în realitate (*Femeia intrigant*).

La fel și în legătură cu *z p ceala* (un personaj *roșu* și chipul îi devine efectiv stacojiu, gag imitat după desenele animate — *Zazie In metro*) și cu *neJwt rirea* : în Parlament, gruparea de centru este neclară, apoi, pe măsură ce oratorul de dreapta vorbește, deputații nedecizi se hotărăsc, și neclaritatea dispare, de la dreapta spre stînga, simultan cu nașterea aplauzelor (*Les Nonveaux Messieurs — Boierii noi*)<sup>1</sup>.

## Le inul

Gel mai adesea este redat printr-o imagine neclară care sfîrșește în tonalități cenușii. Imaginea feței unui om care se simte rău sub efectul drogului devine din ce în ce mai neclar pe măsură ce el își pierde cunoștința (*Gossette*); un boxer făcut *knock-out* vede, în suprainpresie pe reflectoarele ringului, imaginea unui gong acru lovit de sfîrșit de repriză el o așteaptă, pentru a fi salvat astfel de la înfrîngere (*Ringul*); eroul se dezmeticește după un *knock-out* și cînd privirile i se limpezesc, vede chipul partenerei sale (*Doamna din lac*); un efect asemănător apare în legătură cu un om care iese din comă, dar de data aceasta el însuși este inclus în cadru (*Adevărul despre Bebê Donge*).

Poate fi vorba, de asemenea, de un *le in moral* și *simbolic*, atunci cînd personajul este „doborât” de un eec, o decepție sau o umilință. Burghezul care a venit să ia trenul, află că feroviarul sînt în grevă : face cale întoarsă și dispare în *fondul* (*Arsenal*); un băiat care, după comiterea unei

<sup>1</sup> Neclaritatea (*flou-ul*) poate exprima, de asemenea, uimirea (și admirația): descoperirea separatorului delaptea din *Vechi și nou*.



fapte urâte, este demascată într-o reuniune publică, îi pleacă fruntea și dispare în *fondul* (*Dantele*); un bărbat, a cărui nevastă declară că ea este cea care comandă în casă, se micșorează (reducându-i pe trei sferturi mărimea prin trucaj) și iese cu capul în jos (*So this is Paris — Decisa aceasta e Parisul*).

Iată și un efect analog, dar semnificând orgoliul: un bărbat, care se crede obiect al atenției aceleia pe care o iubește, apare de unul singur în fața ei, mulțimea din jurul lor dispărând brusc prin *fondul* (*Mantaua* de Kozînev și Trauberg).

### Halucinația

Este vorba despre o obsesie datorată unei stări fizice sau psihice anormale. Pentru a putea asista la căsătoria fiicei sale, bătrânul portar, retrogradat și ajuns paznic la toalete, îi oferă frumoasa uniformă de odinioară, apoi fuge și, cuprins de panică, are impresia că vede zidurile caselor prăbușindu-se peste el (*Ultimul dintre oameni*); tânărul din Armata Salvării, aflat în comă și cu febră mare, are impresia că vede apărând (în supraimpresiune), la câmpulul ei, Moartea (*Cărua fantomă*); devorat de gelozie, paranoic și se crede urmărit de glumele sarcastice ale credincioșilor adunați în biserică și de ironiile preotului însuși (*El*); tânărul bolnav de turbare vede lumini rotindu-se în jurul său și pe logodnica lui apărându-i dinaintea, deși în acel moment ea se afla foarte departe de el (*Paznici de far*); înfometat, căutătorul de aur cel gras are impresia că-l vede pe Gharlot preschimbându-se în gîină (*The Gold Rush — Goana după aur*); un miner francez, rănit într-o explozie de grizu, vede ivindu-se un salvator german și se crede pe front (planuri de luptă corp la corp — *Kameradschaft — Camaraderie*); pradă unei crize de *delirium tremens*, un bărbat vede zburînd un liliac (*Vacan pierdut*); Robinson, doborât de febră, îi vede tatăl apărând înaintea lui, apoi se crede victimă

a unui nou supliciu al lui Tantal (*Robinson Crusoe*).

Transformarea progresiv a iluminării decorului, destinat să sugereze trecerea la un alt plan al realității, îngduie efecte puternic evocatoare. Astfel, în *Umbra*, trecerea de la spectacolul de umbre chinezești la asasinarea (imaginată ? vădit ?) a tinerei femei de către soțul gelos se realizează printr-o stranie imperceptibil deplasare a luminilor. Eroul unaia dintre episoadele filmului *în inima nopții* citește noaptea în patul lui; deodată, zgomotele reale se estompează și o lumină se strecoară din exterior; intrigat, omul se duce la fereastră; bag de seamă că se luminează de ziua în care un birjar misterios îi face semn să-l urmeze; dar el se smulge din această viziune și se duce să se culce; atunci universul real readuce în tăcerii prezența sonoră. În momentul când Măkin încearcă, recurgând la cuvintele lui Iisus, să-l convingă pe amantul gelos să renunțe la ura lui, o iluminare deosebită îi înconjoară chipul cu o aureolă de raze cvasi-divine (*Vidiot — Idiotul* de Lampin J. Când Willy pleacă cu mama pentru a se sinucide, fratele său îi apare pe băncuța de alături într-o lumină supranaturală care subliniază caracterul de halucinație al prezenței acestuia (*Death of a salesman — Moartea unui comis-voiajor*).

Exemplele de halucinații auditive abundă de asemenea: în *Scarlet Street (Strada roșie)*, asasinul aude vocea soției sale, pe care a ucis-o, chemându-i în ajutor amantul, și va sfîrși prin a se spînzura; în clipa când infirmiera din *Corbulj Scrisori anonime* este urmărită de mulțimea dezlănțuită (pe care nu o vedem), urletele și strigătele de moarte se aud cu o forță neverosimilă, dar care sugerează puternic spaima femeii; la sfîrșitul filmului *Fringhia*, sirena marinelor de poliție se intensifică ireal exprimînd neliniștea asasinilor; același efect au clopotele din satele înconjurătoare în momentul când fermierul hoț și criminal se va prăbuși în prăpastie (*Nu-i pace sub mîslini*); un student deschide robinetul de gaze pentru a

se sinucide i, cu toate c aparatul de filmat se îndep rteaz , intensitatea uieratului gazelor care ies nu înceteaz s creasc odat cu confuzia mental a b iatului (*Dup amurg vine noaptea*).

## Moartea

A fost rareori înf i at pe ecran în mod subiectiv: am citat deja exemplul din *Fascina ie*, în care îl vedem pe criminal îndreptându- i revolverul spre propriul chip (obiectivul aparatului de filmat) i tr gînd; în *The Westerner (Texas)*, moartea „Judec torului” Roy Bean este anun at prin imaginea frumoasei cînt re e Lily, aflat în picioare în fa a lui i care se înce o eaz i se es- tomp eaz pe ecran; în sfîrit, la începutul filmului *Executive Suite*, cînd capitalistul moare subit pe strad , ecranul se albe te i se gole te, iar zgomotele se diminueaz pîn la t cere deplin .

Gel mai adesea, moartea este, dimpotriv , „obiectivat ” prin procedee care folosesc imaginea victimei: astfel, cînd moare *Kean*, iluminatul camerei îi pierde contrastele i devine sp l cit i uniform; în *Gaslight (Lumina de gaz)*, în clipa cînd o rentier este strangulat , un orologiu sun , i b t ile lui se aud distorsionate ca i cum muribunda le-ar putea percepe în acel moment; în ultimul plan din *Salariul groazei*, moartea lui Joe este simbolizat prin urletul sirenei camionului, care se stinge într-un des- crescendo sfî ietor peste chipul lui cuprins de fl c ri.

în sfîrit, moartea poate fi indicat printr-o imagine care devine fix : în momentul cînd un om este asasinat, un cal îi întoarce capul spre camera de luat vederi i imaginea lui încremene te ( *ranii*); acela i efect apare în clipa accidentului lui Pierre Curie: chipul i se imobilizeaz în moarte (*Monsieur et Madame Curie — Domnul i Doamna Curie*); un om este ucis: se aude un ip t foarte ascu it (din *off*), apoi imaginea victimei devine imobil i dispare prin

*deschidere din întunecare (Na malkia ostrava —  
Voci din insul ); peisajul pe care îl prive te un  
muribund devine fix i neclar (Neotpravlennoe  
pismo — Scrisoare neexpediat ).*

## SPA IUL

Intr-un celebru text intitulat *Introduction la mystique du cinSma*, Elie Faure scria c filmul „face din durat o dimensiune a spa iului.”<sup>1</sup> La rindul s u, Maurice Scherer a intitulat *Cinematograful, art a spa iului*” ’ un articol în care exprima ideea c /„spa iul pare s fie forma general a sensibilit ii celei mai caracteristice cinematografului, in m sura în care acesta este o art vizual .”<sup>3</sup> Iat , deci, dou m rturii care tind s afirme întîietatea spa iului într-o defini ie asupra specificit ii artei filmului.

Desigur, cinematograful este cea dintîi art care a putut s - i asigure atît de deplin domina ia asupra spa iului. „înainte de apari ia cinematografului — scria Jean Epstein — niciodat i- magina ia noastr nu fusese antrenat într-un exerci iu atît de acrobatic al reprezent rii spa iului ca acela la care ne oblig filmele în care se succed f r încetare gros-planuri i longs shots \*, imagini care plonjeaz sau care urc , normale i oblice, în func ie de toate razele sferei.”<sup>3</sup> Dar acest lucru este valabil mai ales odat cu sfir itul perioadei de triumf al montajului, care fusese marcat , între alte caracteristici, printr-o cvasi-negare

<sup>1</sup> *Fonction du Cinema*, Pion, 1953.

<sup>2</sup> „Revue du Cinema”, nr. 14, iunie 1948.

\* „Profunzimi ale cîmpului” (în engl. în text —n.tr.).

<sup>8</sup> *Le Cinema du Diable*, p. 103.

a spa iului dramatic (spa iul lumii reprezentate unde se desf oar ac iunea filmic ) în folosul exclusiv al spa iului plastic (fragmentul de spa iu construit în imagine i supus unor legi strict estetice), montajul punînd accentul mai mult asupra exprim rii decît asupra descrierii. A trebuit s se a tepte redescoperirea *profunzimii cimpului* pentru ca spa iul s fie reintrodus în imagine, iar numele lui Renoir, Welles, Wyler i Hitchcock jaloneaz aceast nou etap a cinematografului; ast zi, *profunzimea cimpului i mi c rile de aparat* tind din ce în ce mai mult s înlocuiasc *montajul*, i filme ca *I Vitelloni*, *Strig tul*, *Aventura* sînt cu deosebire simptomatice pentru aceast evolu ie.

Cinematograful trateaz spa iul în dou feluri: sau se mul ume te s -l *reproduc* i s ne fac s -l investig m prin mi c ri de aparat („*Cu mi c rile de aparat*— scrie Balâzs, — *devine perceptibil spa iul însu i, nu imaginea spa iului reprezentat în perspectiv fotografic* .”<sup>1</sup>), sau îl *pro-duce* creînd un spa iu global sintetic, perceput de spectator ca unicat, dar realizat prin juxtapunere-sucesiune de spa ii fragmentare care pot s nu aib vreun raport material între ele. Este cunoscut experien a lui Kule ov, care scoate în eviden ceea ce el numea „geografia creatoare”; realizatorul sovietic a asamblat cinci planuri, reprezentînd respectiv:

1 — un b rbat mergînd de la stînga la dreapta;  
 2 — o femeie mergînd de la dreapta la stînga;  
 3 — un b rbat i o femeie întîlnindu-se i strîngîndu- i mîna;

4 — o cl dire mare alb precedat de o scar mqnumental ;

5 — cele dou personaje urcînd împreun scara.

Cu toate c planurile fuseser filmate în locuri foarte îndep rtate unele de altele (cl direa cea mare nu era alta decît Casa Alb din Washington

<sup>1</sup> *Der Film*, p. 154.

luat dintr-un film american, iar planul num rul 5 fusese turnat în fa a unei catedrale din Moscova), scena d dea impresia unei perfecte unit i de loc<sup>1</sup>: spa iul filmic este astfel constituit adesea din por iuni i buc i, iar unitatea sa ia na tere prin juxtapunerea lor într-o succesiune creatoare.

S-ar putea vorbi aici despre o *conceptualizare a spa iului*: Kule ov creeaz în mod experimental un spa iu artificial, plecînd de la fragmente de spa iu real; în mod asem n tor, în *Cruci - torul Potiomkin*, Eisenstein creeaz un spa iu virtual suscitînd în mintea noastr ideea unui spa iu unic care nu ne este niciodat reprezentat ca totalitate. V zînd filmul, este absolut imposibil s ne facem o idee precis asupra geografiei ora ului Odesa, asupra portului i a radei sale; nu ne este oferit niciodat vreo vedere general , care s ne permit s situ m cruci torul în raport cu sc rile.

Trebuie s not m c , odat cu aceast no iune de *geografie creatoare*, ne reîntîlnim cu *montajul* în m sura în care acesta este i el creator de spa iu. Cum am mai spus, se întîmpl astfel în filmele de vîn toare, unde nu vedem niciodat în acela i plan vîn torul i vînatul (care a fost filmat separat din motive de securitate sau de comoditate — de exemplu *The Savage Innocents* — *Umbre albe*) i în toate filmele unde *cîmpul* este filmat în natur i *contracîmpul* în studio (în *The Saga of Anatahan* — *Poveste din Anatahan*, o jungl în studio i un ocean real, pe care nu le vedem niciodat împreun în acela i plan).

Ca o consecin a acestei remarci, iat cîteva exemple precise de creare a unui spa iu *pur conceptual* i *de ordin mental*, exemple care se apropie de unele deja citate mai înainte. Montajul tinde s stabileasc între con inuturile a dou planuri consecutive o rela ie de vecin tate spa ial pur virtual . Apropierea poate fi mai întîi justificat printr-o analogie de con inut nominal, studiat

<sup>1</sup> Citat de Pudovkin, *On film technique*, p. 60.

deja în capitolul despre racorduri. Astfel, un om prad febrei îi cheam logodnica; aceasta, aflat departe de el, se treze te tres rind, ca i cum ar fi auzit chemarea (*Paznici de far*); o femeie cheam : „Joe!” (insert), iar Joe (într-un plan din trecut, care marcheaz punctul de plecare pentru o retrospectiv ie) se întoarce i r spune: „Sally” (*A Cottage on Dartmoor — O c su la Dartmoor*); un b iat nelini tit din pricina singur t ii, o strig pe cea pe care o iube te, iar aceasta, de i se afl , de asemenea, foarte departe de acolo, se întoarce spre aparat i surîde: planul introduce atunci o retrospectiv ie (*Kanikosen — Pescuitorii de crabi*).

Alt justificare a montajului: privirea (interioar ), tensiunea mental . O femeie tîn r îi ia capul în mâini i, speriat , z p cit , se întoarce spre aparat; planul care urmeaz îl arat pe so ul ei în închisoare (*Intoleran* ); eroina prive te fix spre unghiul din dreapta jos al ecranului, apoi apare imaginea amantului ei, v zut din spate în plonjeu u or, în timp ce îl a teapt pe so pentru a-l ucide: unghiul de filmare prelunge te întrucîtva direc ia privirii femeii (*Cronica unei iubiri*).

în sfir it, rela ia poate fi u or intelectual : tunul coborit cu ajutorul unui scripete în hala unei uzine — urm torul plan: într-o tran ee solda ii îi las capul în jos (*Octombrie*); ni te oameni privesc (cu fa a la camera de luat vederi) c tre preotul incapabil s aduc ploaia — al i oameni privesc (acela i unghi de vedere i aceea i expresie a chipurilor) un separator de lapte str lucitor (*Vechi i nou*): tranzi ia de la un spa iu la altul se face foarte natural prin expresia identic a fe elor (scepticism pu în ostil); cadavre ale comunarzilor împu ca i — burghezi care aplaud — un soldat se întoarce, furios: montajul acestor trei elemente independente las impresia c burghezii aplaud v zînd cadavrele i c soldatul, mînjit din cauza masacrului, se întoarce spre ei pentru a- i exprima mînia (*Noul Babilon*). Mai g sim un exemplu la Jean Vigo, poate in-



fluen at de cinematograful sovietic: directorul din *Zero de conduite* (*Nota zero la purtare*) strig numele a trei pu lamale, Gruel, Gaussat i Colin, apoi (dialogul f cînd tranzi ia) îi vedem pe copii la plimbare i to i trei se întorc spre aparat, ca i cum ar fi auzit apostrofarea din partea directorului.

Dar *spa iul conceptual* se poate datora nu numai *montajului ideologic*, ci i *coexisten ei în acela i plan a dou elemente avînd un coeficient identic de realitate figurativ*, dar nu acela i coeficient de existen dramatic. Aceste dou elemente, care se afl într-un spa iu unic, pot apar ine mai întîi unor timpuri identice: este cazul cînd un personaj se confrunt cu unul sau mai multe altele care nu exist decît în imagina ia lui. Cea mai veche utilizare cunoscut de mine a acestui procedeu se g se te într-un film danez din 1913: trei juc tori de c r i, introdu i printr-un *fondu-în l n uit*, coexist cu protagonistul în acela i plan i în acela i grad de realitate filmic, de i nu au decît o existen dramatic de ordin imaginar sau memorial (*Atlantis*). În *Fantoma care nu se întoarce*, g sim un alt exemplu al acestui procedeu foarte impresionant: în celula de inutului apar deodat (i f r nici o tranzi ie vizual) personaje care în mod clar nu se pot afla acolo în realitate (so ia, tat l, tovar ii de munc) i care nu exist decît în imagina ia acestuia. La fel, în *Peter Ibbetson*, so ia prizonierului apare în carne i oase, dac pot s spun a a, lîng patul lui, într-un moment cînd aceast apari ie nu este decît produsul nostalgiei i al dorului celui închis, în toate aceste exemple, absen a comunic rii vizuale, verbale sau prin gesturi între protagonist i cel lalt sau celelalte personaje indic voin a cineastului de a l sa s se în eleag c ele apar în unor lumi diferite din punct de vedere drama-turgie, cu toate c filmic se întrep trund.

Acela i efect îndr zne poate fi utilizat pentru a materializa o amintire, adic personaje apar i-n lnd unei temporalit i diferite: astfel, un b rbat, întors de la r zboi, î i vede so ia ezînd în cas,

cu toate c femeia este moart de mult (*Povestirile lunii palide de dup ploaie*). Dar aceste exemple, care apar mai curînd din conceptul de timp, vor fi analizate în capitolul urm tor.

Se poate afirma oare c filmul este înainte de toate o art a spa iului ? Nu s-ar p rea, pentru c , în ciuda aparen elor realiste i figurative ale imaginii filmice, cînd lu m contact cu un film, nu spa iul este acela care ni se impune în primul rînd cu cea mai maure putere, ci *timpul*. într-adev r, s-ar putea concepe un film care s fie *temporalitate pur* , un film ale c rui imagini ar fi albe de la un cap t la cel lalt: se poate deci vorbi de un timp *al* filmului (aceast temporalitate pur este, în ultim instan , timpul de proiec ie, durata existen ei în ac iune a operei în fa a ochilor no tri) înainte de a vorbi de timp *în* film (timpul ac iunii, timpul personajelor, durata care s-a scurs în universul dramatic creat de film) K

Dimpotriv , nu putem vorbi despre un spa iu al filmului (o singur excep ie: unele filme non-figurative ca acelea ale lui Fischinger, Len Lye sau McLaren), în vreme ce o putem face cu privire la pictur , de exemplu, unde este posibil s distingem un spa iu „organizat” (suprafa a plan rectangular a pînzei) i un spa iu „reprezentat” (universul în trei dimensiuni pe care îl prezint tabloul): pentru c ecranul nu este o suprafa , ci o *deschidere* i o *profunzime*, i am spus c ecranul i cadrul s u trebuie s r -mîn virtuale, altfel ar introduce o concep ie fals (static i pictural pe drept cuvînt) asupra imaginii filmice. Deci, nu se poate vorbi de un spa iu al filmului, ci numai de un spa iu *în film*, adic de spa iul în care se desf oar ac iunea, de *universul dramatic*.

<sup>1</sup> „Un film nu este o suit de imagini, ci o form temporal ”. (M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 110.)

Pare deci indiscutabil c cinematograful este, *în primul rând, o art a timpului*, pentru c această coordonat este cea din ii sesizabil în orice demers de percepere a filmului. Faptul ine, f r îndoial , de ideea c spa iul constituie obiectul *percep iei*, pe cînd timpul constituie obiectul *intui iei*. Spa iul este un cadru fix, rigid i obiectiv, independent de noi, i ne afl m în spa iul (*reprezentat*) al filmului tot a a cum ne afl m în spa iul *real*. Iar dac timpul este i el un cadru fix, rigid i obiectiv (pentru c implic un sistem social de referin : ore, zile, luni, ani), numai *durata* are o valoare *estetic* , i, pe cînd noi *exist m în timp*, durata se afl *în noi*, fluid , contractual i subiectiv .

A adar, spa iul filmic nu este fundamental diferit de spa iul real, chiar dac filmul ne permite o *ubicuitate* pe care sîntem incapabili s-o realiz m în via a normal . Domina ia absolut pe care cinematograful o exercit asupra timpului este, dimpotriv , un fenomen cu totul specific. Nu numai c îl *pune în valoare*, dar îl i *tulbur* : transform curentul irezistibil i ireversibil care este timpul într-o realitate total eliberat de orice constrîngere exterioar — care este *durata*. Aici rezid , f r îndoial , unul dintre secretele esen iale ale fascina iei i încînt rii (în sensul etimologic al cuvîntului) pe care le exercit cinematograful: pentru c , în realitate, noi nu percepem durata decît atunci cînd via a con tinent o ia înaintea vie ii subcon tiente i automate; de aceea, durata cinematografic , decupat , decantat , restructurat , este atît de aproape de intui ia noastr personal asupra duratei reale.

Putem spune, a adarj(c |iiniversul filmic este un *complex spa iu-timp* sau un *continuum spa iu-durat* , în care natura spa iului nu este modificat în mod fundamental/(ci numai posibilit ile noastre de a-l investiga i de a-l parcurge), în timp ce duratei i se confer o libertate i o fluiditate absolute, curgerea putînd fi accelerat ,

încetinit , inversat , oprit sau pur și simplu ignorat .

Apare, deci, ca absolut imposibil o definiție a cinematografului ca artă spațială de sine, dintre toate artele, el este cel mai apt să dea o reprezentare riguroasă și totodată liberă a acestuia. Dar, cum orice film este supus în primul rând timpului, decupajul-timp trece totdeauna înaintea decupajului-spațial și reprezentarea spațială este, prin urmare, în cea mai mare măsură secundară și ocazională : spațiul implică totdeauna timpul, pe când reciproc, fără îndoială, nu este posibil.

Pentru a clarifica din punct de vedere istoric evoluția reprezentării spațiale și a duratei în cinema, este util să ne referim la aceeași reprezentare în istoria picturii. Spațiul *plastic* (*reprezentat*) al picturii prefigurează cel mai bine ceea ce este astăzi spațiul filmic, și este interesant de văzut cât de diferit a fost rezolvat, de-a lungul secolelor, această problemă a raporturilor spațiu-timp. Într-o lucrare deosebit de cuprinzătoare<sup>1</sup>, Pierre Francastel a analizat evoluția concepțiilor asupra spațiului pictural începând cu Renașterea italiană, trecând prin pictura impresionistă franceză și terminând cu zilele noastre. A dori ca, inspirându-mă din cartea lui, să reiau pe scurt acest studiu, dar să încerc integrarea unei analize personale a diverselor soluții aduse problemei raporturilor spațiale și timpului într-un complex vizual reprezentativ. Ar fi o eroare să se creadă că, deoarece pictura prezintă un aspect static al lumii, nu se pune și în cazul ei chestiunea duratei; dimpotrivă, ca urmare a acestei relative infirmități, artiștii au căutat să compenseze prin mijloace vizuale imposibilitatea exprimării temporale.

În „Quattrocento” (anii „o mie patru sute” ai Renașterii italiene), spațiul plastic al picturii anunță spațiul caracteristic al scenei din teatrul clasic „à l’italienne”: el reprezintă un volum tridimensional, decupat, în lățime și în înălțime, de rama tabloului ca de marginile unei scene și care în adâncime este închis de un perete (ca și scena de câmp fundal), ori se deschide spre o panoramă (analog decorului pictat pe pânză); dar acest spațiu construit în mod arbitrar nu reprezintă o valoare prin el însuși; este un simplu cadru oferit acțiunii, un suport — nu într-un total abstract, desigur, ci construit în funcție de necesitățile „punerii în scenă” a conținutului figurativ; în orice

<sup>1</sup> *Peinture et société*, Lyon, 1951.

caz, spa iul este în întregime supus ac iunii, fiind un mijloc i nu un scop plastic. Unghiul de vedere al „spectatorului” unui astfel de spa iu corespunde foarte exact celui al „domnului din fotoliul de orchestr ” de la teatru: în fa , la în l imea unui om; cl dirile re- prezentate se deschid înspre „sala”; etajarea planu- rilor dramatice — pornindu-se de la o anumit dis- tan fa de „ramp ” i, practic, pîn la infinitul unei perspective deseori îndr zne e — corespunde i ea unghiului de vedere al unui spectator de teatru; pe scurt, orice spa iu este construit în chip conven ional, prin raportare la spectator i în func ie de o structur spa ial longitudinal .

Ce devine, într-o asemenea concep ie despre spa iu, reprezentarea timpului? Ei bine, timpul este „spa- ializat”. Astfel, cînd Giotto picteaz pe pere ii capelei Scrovegni din Padova episoadele vie ii lui Hristos, suprafa a total a frescei este fragmentat în tot atîtea mici universuri ar tînd fiecare o scen : aici, spa iul constituie strict un suport, la fel ca într-o alt oper de Giotto, *Na terea Sfintei Elisabeta*, unde, într-o cl dire, se vede, la dreapta, fecioara Maria culcat , iar la stînga, Elisabeta înf i at sfîntului Iosif — cele dou scene sînt desp r ite de o coloan care delimi- teaz spa ii cubice; „*Raporturile dintre spa iile locale — scrie domnul Francastel — nu sînt decît rela ii de trecere sau de succesiune.*”<sup>1</sup> S not m de pe acum c această concep ie asupra spa iului se reg se te cvasiidentice în scena deja citat din *Patimile* de Zecca: închinarea magilor, unde staulul (deschis c tre partea unde se afl spectatorul) i curtea al turat , în dreapta, sînt parcurse printr-un panoramic scurt, care face s d inuie dualitatea lor prin împ r irea ecranului în dou spa ii<sup>2</sup>.

Dar se constat , în aceea i epoc , o tendin de unificare plastic prin intermediul înt ririi unit ii de loc: astfel, în *Potopul* de Paolo Ucello, aveam de-a face cu o „*compozi ie sintetic în care cele dou momente succesive ale unei ac iuni sînt reprezentate ca juxtapuse, dar nu exist decît o singur alc tuire plastic . Sînt doi Noe i mai ales dou arce, dar primul Noe se prive te*

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> Se pot g si (mai ales în filmul mut) chiar vestigii mult mai clare ale fragment rii spa iului plastic destinat s arate mai multe ac iuni simultan: cînd, în *Shoulder Arms* (*Charlot soldat*), Charlot viseaz la via a în civilie, ecranul se divide în dou i se v d, într-o parte, o strad dintr-un mare ora , iar în cealalt parte un barman la tejghea; în secven a final din *Les deux timides* (*Cei doi timizi*), ecranul este împ r it în trei, ar tîndu-i, în paturile lor, pe pretendentul cel gras care a fost respins, pe tat l miresei i, în mijloc, pe cei doi tineri so i îmbr -

pe el însuși în a doua corabie. Unitatea plastică a precedat unificarea simbolică.”<sup>1</sup>

Alături de această coexistență spațială a două temporalități diferite, dar care se situează pe același plan al realității dramatice, se găsește, de asemenea, exemple de reprezentare simultană a unor evenimente situate la niveluri diferite ale realității. Astfel, în *Flagelarea* de Piero della Francesca, pictată c. 1460, se vede în prim-plan trei personaje ai căror ochi sînt redicați spre cer într-o atitudine de contemplație mistică, în spatele lor, în fundul spațiului din tablou, Hristos supus biciuirii; este limpede că această scenă de biciuire este reprezentarea realistă a conținutului gândirii celor trei personaje și că astfel ajungem, în mod nemijlocit, la exemplul citat mai sus din *Fantoma care nu se întoarce*, paralel strict al picturii de fa.

Cucerirea spațiului se afirmă de-a lungul întregii epoci clasice și a celei romantice; el este din ce în ce mai liber, fiindcă scapă de teatralitatea originară. Totodată, din ce în ce mai aservit, fiindcă este supus sistemului riguros al perspectivei geometrice; din simplu cadru convențional, în perioada precedentă, devine unul dintre elementele plastice constitutive ale reprezentării și posedă o unitate structurală.

La impresiuni, reprezentarea realistă a spațiului rîmne, în mare, așa cum era în perioada clasică. În totuși, o perturbare începe să iasă la iveală, o „*distrugere a spațiului*”, după expresia domnului Francastel: asistăm la apariția „unui spațiu lipsit de contururi ca și de o profunzime încadrat în măsurabil”<sup>2</sup>; cadrul tabloului nu mai coincide cu acela al spațiului plastic, al cărui ax se rîstoarnă în raport cu verticala cadrului: astfel, în *Portretul doamnei Cezanne* (1887), personajul este aplicat și văzut într-un plonjeu uor,

și așa. De asemenea, sînt reprezentate simultan în imagine pe ecran interlocutorii angajați într-o conversație telefonică.

Să ne amintim, pe de altă parte, tripla imagine simultană (*Polyvision*) a faimoasei secvențe a „campaniei în Italia” din *Napoleon* al lui Abel Gance, care, în același film, într-un scurt episod al luptei din dormitorul lui Brienne, împărise ecranul în chiar nouă imagini.

Acest montaj spațial înlocuiește un *montaj temporal normal* (*montaj alternat*) ; s-ar putea vorbi de un montaj *orizantal* care înlocuiește montajul *vertical*.

<sup>1</sup> Op. cit., p. 37.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 58.

iar acela i unghi se g se te i în *Scaunul i pipa* de Van Gogh (1888); domnul Francastel scrie<sup>1</sup> despre cel dintîi dintre tablouri: „*Imaginea... evoc o viziune deta at de legile practice ale asem n rii. Este proiec ia unei imagini mentale, nu proiec ia unui spectacol*”<sup>11</sup>; constat m deci c apar unghiuri de vedere care, în curînd, vor fi ale cinematografului — *plonjeul i cadragele înclinate* — i care vor servi i ele, a a cum s-a ar tat, la exprimarea con inutului gîndirii. în aceea i epoc , Auguste Renoir descoper *gros-planul i profunzimea cîmpului* în uimitoarea sa *Place Pigalle* (1880): o tîn r este v zut din spate, în *prim-plan*, întoars pe trei sferturi, în vreme ce înapoia ei se des f oar o perspectiv de oameni care se plimb , îmbr ca i de duminic , picta i într-o u oar neclaritate foarte impresionist ; este vorba aici de un cadraj cinematografic specific, prin caracterul lui neprev zut i în acela i timp prin felul cum sîntem prin i de ac iune i prin for a unei compozi ii uluitor de dinamice. Acela i caracter „viu”, aceea i impresie de instantaneu surprins pe nepreg tite le reîntîlnim în cadrulul lui Cézanne pentru tabloul intitulat *Oal cu lapte, mere i l mie* i în cele ale lui Degas pentru *Dansatoarea pe poante* i pentru celebrul *Absintul*, *cadrage* eminentemente cinematografice prin nota de „neglijen ” ce caracterizeaz compozi ia i pare s presupun o mi care de aparat de filmat încremenit în plin curs . Acest dispre fa de compozi ie i de echilibru este absolut str în esteticii picturii tradi ionale i chiar celei a fotografiei, ale c rei legi sînt practic acelea i, de i această nou art a influen at foarte evident i în mod decisiv impresionismul: se simte c mi carea este gata s arunce în aer cadrele i compozi iile statice. în sfîr it, montajul în imagine apare cu claritate în *Portret al artistului cu Crist galben* de Gauguin (1890): chipul pictorului se afl în *prim-plan*, în vreme ce la dreapta lui se vede o mare cutie de tutun, iar fundul tabloului este ocupat la sînga de un Crist r stignit, totul într-un cadraj specific filmic, prin caracterul s u „construit” i insolit i totodat prin intensitatea dramatic .

în cursul acestei perioade, timpul începe din nou s -i obsedeze pe unii arti ti i s-ar putea vorbi acum de o temporalitate „integrat ”. Se tie c Monet picta catedrala din Rouen la diferite ore ale zilei i, evident, c uta cu disperare s fixeze prin acest mijloc o fluiditate evanescent a raporturilor dintre umbre i lumini;

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 164.

p strînd propor iile, problema coincide cu aceea pe care i-o puneă odinioară Giotto, cînd dorea să reprezinte viaa lui Hristos; dar pictura reclamîndu-i acum unitatea plastică i dramatică, lui Monet îi lipsea un aparat care să filmeze, cu încetîntorul, catedrala din Rouen pe parcursul unei zile întregi — cum a făcut-o, acum cîiva ani, camera de luat vederi a lui Rouquier care, în *Farrebique*, a arătat, într-o clipă, drumul parcurs de soare în mai multe ore deasupra cîmpiei. Același Monet, pictînd *Le Boulevard des Capucines*, reprezintă mulțimea și peisajul cu o ușoară neclaritate, ca și cum ar fi suprainmpresionat o serie întreagă de fotografii luate unele după altele, în fiecare dintre ele cei ce se plimbă fiind decalajați, față de precedenta fotografie, iar lumina schimbîndu-se imperceptibil; constatăm că aici apare, pentru prima oară, ceea ce mai tîrziu va fi *fondul* — despre care am spus că materializează cu foarte mare exactitate cvasifuziunea a două sau mai multe momente succesive, într-o expresie de durată nedeterminată, dar vie. În fine, cînd Căzanne pictează *Îlegate la Argenteuil*, sau Reaor *Femei pe un cîmp*, ori Turner marinele lui, se simte că toți vor să condenseze, să valorifice, să dilate un moment al cui plenitudine senzual i-a frapat, pentru a încerca să-i confere, din punct de vedere plastic, un soi de echivalență a duratei, o prezență insistentă și învîltoare; timpul este „integrat” obiectelor al căror desen încearcă să redea palpitația ar tîndu-ni-le că și cum ar fi fost vii, vibrante într-o neclaritate în care se citește tentativa neputincioasă — dar pentru puțin vreme — de a surprinde zborul timpului.

În sfîrșit, prin cubiți și mai ales prin abstracții ni se deschide o nouă perioadă, în care spațiul plastic tradițional tinde să se resoarbă într-o suprafață cu două dimensiuni, cea a pînzei însuși. Cît despre timp, el este, din aceeași cauză, din ce în ce mai mult ignorat. Să semnalăm totuși un *Studiu de nud* al lui Picasso, unde desenul apare „bazat pe o nouă aprehensiune cu privire la spațiu. Să ne imaginăm că am notat pe o hîrtie, cu o linie continuă, rezultatele succesive ale examinării unei figuri culcate, deplasîndu-ne noi în încontinjurul modelului imobil. Nu vedem prin ce ar fi mai absurd acest procedeu decît cel al „spațiului îndrăgănit” care ne face, de asemenea, să prezentăm în mod simultan lucruri ce nu se pot percepe dintr-o singură privire”<sup>1</sup>; această descriere este interesantă pentru că ne face să sesizăm o influență a cinematografului asupra desenului, cel din urmă constituind un fel de sinteză a unghiurilor de vedere succesive oferite de un panoramic.

<sup>1</sup> P. Francastel, *op. cit.*, p. 226.



După această retrospectivă, putem formula două remarcări foarte importante. Mai întâi constat că *orice istorie a picturii ne conduce spre libertatea proprie cinematografului în legătură cu unghiul de vedere*; s-ar putea pretinde chiar că istoria estetică a cinematografului este o contragere a celei a picturii. Spațiul dramatic — de tip teatral — al Renașterii este exact cel al lui Melies și al contemporanilor lui, conceput în funcție de „domnul pironit în fotoliul de orchestră”.

Apoi, pictura clasică și romantică iau în stăpânire un spațiu nelimitat și realist, care va fi cel al filmelor din marea epocă a cinematografului mut (dacă le lăsam deoparte pe cele care aduc sacrificii exclusiv „esteticii montajului” și care nu reprezintă, în fapt, decât o minoritate a producției); am spus despre ele că aveau deja *profunditatea câmpului* frapant, chiar dacă instinctiv.

Dar am văzut că trebuie să-și așteptăm pe impresioniști pentru a găsi în pictură această stărnire a reprezentării spațiului și această apariție a unor unghiuri de vedere insolite care le corespunde în mod vădit perioada „eliberării” aparatului de filmat, cu toate cadragele uimitoare, mișcările vertiginoase ale camerei și mai târziu profunditatea câmpului utilizat în scopuri dramatice — dar în același timp și anumite deformări ale spațiului pe care le găsim în filme expresioniste, cum ar fi *Cabinetul doctorului Caligari*, *Metropolis* sau *Ultimul dintre oameni*.

Totodată, concepția „bidimensională” asupra spațiului pictural se regăsește în filme care utilizează ecranul ca pe o simplă suprafață plană, cum sînt filmele abstracte experimentale ale lui Eggeling sau Fischinger de prin 1925, apoi cele ale lui Len Lye sau McLaren, mai aproape de noi.

A doua concluzie importantă: *orice istorie a picturii, considerată din punctul de vedere al expresiei temporalității, „chicam” cinematograful*. Este un lucru evident cu deosebire în cazul frescelor din Quattrocento, în fața cărora Luciano

Emmer n-a avut decît s - i plimbe aparatul de filmat, pentru a restitui succesiunea temporal pe care pictorii epocii trebuiser s-o înlocuiasc printr-o contiguitate spa ial . C Emmer s-a în elat uneori, c a desfigurat, de pild , în *II Damma di Cristo (Drama lui Hristos)*, plastica admirabil i specific a lui Giotto „animînd” compozi iile lui hieratice i monumentale, asta e o alt poveste: esen ial e c filmul era în rolul lui, ca *art a decupajului-montaj*, cînd „dramatiza” o aci une încremenit într-o temporalitate r - mas virtual . în acela i fel, filmul a putut „povesti” *îmbarcarea pe Cythera (Les Fetes galantes — Serb rile galante* de Jean Aurel) sau *Infernul* de Bosch (*Le Demoniaque dans VArt — Demonicul in art* de Gattinara i Fulchignoni) sau chermesele vesele ale lui Rubens (Storck i Ilaesaerts)<sup>1</sup>.

Dar se pune o problem de ordin general cu privire la utilizarea de c tre aparatul de filmat a lucr rilor de pictur i mai cu seam a acelora care nu comport nici o temporalitate spa ializat . Oare pînzele trebuie ar tate a a cum sînt ele: suprafe e dreptunghiulare, înconjurate de o ram care delimiteaz un spa iu precis (ceea ce fac, cel mai adesea, Storck i Haesaerts, ca i Emmer), sau ne putem dispensa de acest obliga ie i ar ta universul pictural al artistului conceput ca totalitate a unui anumit num r de pînze r mase virtuale sub raportul individualit ii proprii? Este cazul remarcabilului *Van*

<sup>1</sup> A se vedea, marginal pu in în raport cu tema noastr , foarte interesantul articol al lui Jean George Auriol despre *Originile mizanscenei*, în num rul din octombrie 1946 din „Revue du Cinema”: autorul pretinde s demonstreze c , de pe vremea Rena terii, pictori, scriitori i muzicieni au f cut „filme”: astfel *Turnul Babei* de Brueghel cel B trîn este un „film-fluviu”, iar *P storul r u*, tot al lui, implic un *travling-inapoi*, în timp ce Botticelli a creat cultul vedetei, i scenele de lupt ale lui Paolo Ucello le anun pe cele din *Birth of a Nation (Na terea unei na iuni)* i din *Aleksandr Nevski*. A ad uga din partea mea caracterul uimitor de cinematografic al *ilumin rii* la Georges de La Tour.

**Gogh** de Alain Resnais, unde camera de luat vederi explorează diferite tablouri considerate ca atare: fragmente multiple ale unui același univers mental; de asemenea, este cazul peliculei *Le Monde de Paul Delvaux* (*Lumea lui Paul Delvaux*), unde, într-o manieră analogă, Henri Storck, conform unui proiect pe care îl revelează titlul filmului său, ne plimbă în universul artistic al pictorului, fără ca, prin raportare la pinzele acestuia, să ne facă să pierdem vreodată distanța care ne-ar permite să emitem o judecată estetică asupra lor ca opere individuale.

Desigur, alegerea uneia sau a alteia dintre metode este o problemă a cazului în speță (univers al pictorului, temperament al cineastului). Dar este limpede că a doua atitudine rămâne singura aptă să dea realmente opere cinematografice valabile, în care să nu fie o simplă transcriere, chiar dacă, pe planul respectului față de document, ea este oarecum discutabilă, în măsura în care recrează pe ecran un *univers estetic global*, intru totul conform celui al pictorului, dar care face abstracție de tablouri — totuși componente elementare și inalienabile ale acestuia. Dealtfel, nu se poate concepe aplicarea unei astfel de metode abstracției tilor puri, cum ar fi Kandinsky, Delaunay sau Mondrian: temporalizarea filmică nu ar avea ce căuta în aceste opere care sînt *spațialitate pură*. Pe de altă parte, prin reducerea la absurd, ne-am putea imagina un cineast care, realizînd un film despre turnul Eiffel, nu ne-ar face să vedem decît o înfrîngere de fragmente și detalii ale faimosului turn, fără să ni-l arate niciodată în întregime în plan general?

Cinematograful are deci privilegiul de a fi o *artă a timpului*, care se bucură totodată de *o stăpînire absolută a spațiului*. Dacă este indiscutabil că dominația pe care o exercită asupra timpului și vigoarea cu care poate face sesizabilă durata sînt caracteristicile lui cele mai specifice și mai originale, tot el este singura artă care, dimpotrivă, desvîrînd tentative seculare în

pictur , i-a putut crea un spa iu viu c ruia s -i integreze timpul într-o atare intimitate, încât s realizeze **un „continuum” spa iu-durat** absolut specific.

Dac except m pictura, toate celelalte arte plastice i teatrul se realizeaz în spa iul material, creeaz forme care se dezvolt în spa iu, acesta nefiind decît suportul lor, receptaculul, locul virtual al tuturor posibilit ilor lor. Arhitectura i sculptura nu se definesc prin spa iul în care îi desf oar formele, iar volumul lor, de i ocup un anume spa iu, nu este conceput ca spa iu, ci ca o mas ap s toare i impenetrabil ; exist o complementaritate dialectic între **spa iul-receptacul** pe de o parte, iar pe de alt parte **spa iul-form** (cel dintîi este material i „deschis”, cel de-al doilea estetic i „închis”) care este opera îns i i care nu ofer spectatorului posibilitatea unei investiga ii personale i arbitrare.

Teatrul i dansul utilizeaz spa iul ca strict suport material: mizanscena teatral sau coregrafic nu const , la drept vorbind, în construirea sau în organizarea unui spa iu estetic, ci în **punerea în raport a mi c rilor** într-o structur expresiv definit . Spa iul coregrafic nu are nici o importan în sine; dealtfel, nu se poate vorbi deloc despre un spa iu coregrafic specific, ci numai despre diferite spa ii în care evolueaz ni te dansatori. Cît despre mizanscena de teatru, ea nu este, în ultim instan , niciodat indispensabil : o tragedie antic se poate juca foarte bine în fa a unei cortine, de c tre personaje absolut imobile i, dealtminteri, în majoritatea cazurilor nu pierdem nimic esen ial dac ne m rginim la simpla lectur a unei piese de teatru <sup>1</sup>. în orice caz, **spa iile teatrale** sau **coregrafice** sînt strict **materiale** i nu **estetice**.

**Arhitectura, sculptura, teatrul i dansul** sînt, deci, **arte în spa iu; cinematograful** — i diferen a este esen ial — e, dimpotriv , o **art a spa iului**.

<sup>1</sup> La fel cum, din nefericire, interesul prea multor filme se limiteaz la acela al scenariului !or.

Vreau să spun că filmul *reproduce* de o manieră destul de realist spațiul material real, dar în afară de asta *el creează un spațiu estetic absolut specific* al cărui caracter artificial, construit, sintetic l-am arătat deja. În orice caz, spațiul dramatic, așa cum apare pe ecran, nu se disociază deloc de personajele care evoluează în el; nu este un suport, un loc unde atracția ar fi „pus în scenă” (vedem cât de fals devine acest termen aplicat la cinema), fiindcă în acest caz un individ, aflat, în timpul filmării, alături de aparat, ar vedea esențialul din film; în vreme ce, din contra, numai ceea ce apare pe ecran este într-adevăr specific acestei arte. Spațiul filmic este, deci, *un spațiu viu, figurativ, tridimensional* — înzestrat cu temporalitate ca și spațiul real, și pe care camera de luat vederi îl investighează, îl explorează la fel cum o facem noi cu celălalt — și totodată *o realitate statică*, asemenea celui al picturii, *sintetic*, iar prin *decupaj* și *montaj condensat*, ca și *timpul*.

Acest „realism” spațial al filmului explică faptul că putem să „pătrundem” atât de ușor în spațiul dramatic și să participăm la acțiune. Am văzut că redescoperirea spațiului de către cinematograful este legată de utilizarea conștientă a profunzimii câmpului și de abandonarea esteticii montajului care sfârșea prin a temporaliza, a conceptualiza spațiul. Totodată, spațiul se întrepinde intim cu durata într-un *continuum* de nedespărțit, identic celui din viața reală, dar în care durata este activizată și valorificată, devenind perceptibil prin simțuri, în vreme ce în realitate ea este cel mai adesea supus în mod conștient sau subconștient. Din pricina acestei dominații absolute asupra duratei, filmul se integrează cu atâtă ușurință reveriei noastre personale, aventurii noastre interioare...

Cinematograful „malaxează” spațiul și timpul până la a *le transforma pe unul într-altul, într-o interacțiune dialectică*; este ca și cum, datorită accelerării și încetinirii, ar da la iveală ba unul, ba altul dintre cele două chipuri ale realității:

via a în ac iune, lucrurile în mi care. Astfel, cre terea plantelor ne ap rea mai întâi ca un ritm temporal — v zut în accelera ie, devine în primul rînd o mi care în spa iu; invers, cînd urm rim cu gîndul traiectoria unui glonte, sîntem sensibili mai întâi la structura ei spa ial — iar cînd, dimpotriv , ea este v zut cu încetinitorul, sîntem frapa i, înainte de toate, de aspectul ei temporal. Aceasta confirm ceea ce spuneam mai sus asupra dualit ii dimensiunilor în lumea noastr : cînd investig m în mod activ spa iul, în percep ie timpul ni se estompeaz (toat lumea tie c în c l torii tirania timpului devine mai pu in obsedant ); el î i impune, dimpotriv , prezen a nemiloas dac spa iul r mîne pentru noi în stare de virtualitate (un om care î i petrece zece ani din via în închisoare suport timpul cu o acuitate dureroas ). S conchidem, odat cu Jean Epstein, c „*dac ... filmul consemneaz dimensiunea în timp prin intermediul dimensiunii în spa iu, el mai demonstreaz i c toate aceste rela ii nu au nimic absolut, nimic fix, c sint, din contra, în mod natural i experimental, variabile la nesfir it*<sup>1</sup>

Dup acest lung, dar necesar studiu al spa iului filmic, trebuie s men ionez, pe scurt, diversele procedee de expresie sau de evocare a spa iului dramatic, adic *spa iul reprezentat*.

Poate fi vorba, mai întâi, despre o *localizare* spa ial , despre desemnarea unui loc; în care caz se va recurge, pur i simplu, la un *insert*, ori *înf i area* i *costumul personajelor*, ca i elementele *decorului* (peisaj, monumente cunoscute), î i vor asuma sarcina de a face *localizarea*.

Pe de alt parte, poate fi vorba despre evocarea sau semnificarea unei *deplas ri* în spa iu; ea va fi prezentat , deci, printr-o traiectorie marcat pe o hart i care indic drumul parcurs:

<sup>1</sup> *Le Cinema du Diable*, p. 101.

*Vm a Fugitive from a chain Gang (Sînt un evadat)*  
*Le Dernier Milliardaire (Ultimul miliardar),*  
*Mutiny of the Bounty (Revolta de pe Bounty),*  
sau prin etichete de hotel (*Suspiciune*), sau  
printr-un glob p mîntesc care se învîrte te i se  
opre te ar tînd cap tul c l toriei (*Circul* de  
Alexandrov), sau printr-o succesiune de decoruri  
tipice în *fonduri* *în l n uite* (*Fructele mîniei:*  
panouri care indic diferitele state traversate  
i numere de osele; *Iluzia cea mare:* numele  
succesive ale unor lag re de prizonieri), sau,  
mai simplu — dac deplasarea este nedetermi-  
nat i nu ofer interes geografic — prin peisaje  
v zute în *travling* (*La Strada*), sau, în sfîr î t,  
printr-un laitmotiv vizual (ro i de locomotiv  
de cîte ori *Domnul Verdoux* întreprinde o c l -  
torie).

Evocarea deplas rii se mai poate face prin inter-  
mediul unui decor realizat prin retrospect ie, care  
s se schimbe în spatele unui personaj real ce nu  
se mi c (*Noaptea volupt îi*), sau prin *în l n uire*  
*în fonduri* a imaginii unui obiect identic ori ase-  
m n tor pe care aparatul de filmat vine s îl  
surprind în gros-plan, pe cînd, mai tîrziu, un  
*travling-înapoi* va dezv lui în jur un alt decor  
(*Poedinok — Duelul*).

Cinematograful are aptitudinea deosebit de  
a ne ajuta s *învingem* s/?a^«Z, transportîndu-ne  
într-o clip în orice col al planetei, din Groen-  
landa lui *Nanuk* în Australia din *The Overlanders*  
(*Transhuman* ), din stepele *Urma ului lui Gen-*  
*ghis-han* în p durezza acvatic a *Pove tii din Loui-*  
*siana*. Dar dincolo de această func ie de *cunoa -*  
*tere*, cinematograful este îndeosebi apt, în chip  
magistral, s ne aduc în fa a ochilor *spa îi dra-*  
*matice*. Uneori, aceste spa îi sînt închise, sufo-  
cante, locuri unde fiin e omene ti se iubesc ori  
se sfî ie între ele, dup schema ve nic a trage-  
diei: a a sînt cabaretul din *Noaptea Anului nou*  
sau baraca de seînduri din *Vîntul*, micul port din  
*Patrula mor îi* sau vehiculul din *Diligen a*, sub-  
marinul din *Blestema îi* sau palatul monstruos  
din *Cet eanul Kane*. Dar adeseori spa iul se

dilat pîn la orizont, iar atunci fiin ele omene ti par absorbite de natura care le ocrote te (mla - tinile din *Paisa*) sau le strive te (de ertul din *Rapacitate*), sau devine, simplu, martorul mut i nem surat al dragostei lor (plaja din *Remor - chere* ).

Este absolut necesar s insist m aici asupra rolului de prim importan rezervat spa iului în opera lui Fellini i mai ales în cea a lui Antonioni. La ei, spa iul nu este niciodat un simplu cadru i nici o simpl ambian documentar i descriptiv , ci un volum dramatic privilegiat, care joac un rol analog, dar invers, celui pe care îl îndepline te, de exemplu, în „Kammerspiel”. La Fellini, spa iul accentueaz micimea i mizeria oamenilor, iar scenele cruciale au loc, cel mai adesea, în fa a unor orizonturi nesfîr ite; fiin ele sînt prizoniere ale spa iului, ele se lupt aici cu singur tatea i triste ea.

La Antonioni, rela ia este mai subtil : spa iul nu are atît o semnifica ie simbolic (tonurile cenu ii ale v ii Padului, aglomerarea de stînci ale unei insule siciliene, building-urile de beton i sticl din Milano), cît mai ales o valoare figurativ i plastic ; el nu este substitutul sau semnul unei atitudini psihologice, ci o dimensiune suplimentar , a c rei valoare const în grandoarea i frumuse ea ei. El nu este atît simbol, cît volum unde lumea interioar a fiin elor se descarc i într în rezonan cu universul.



## TIMPUL

„*Experiența* — scrie Jean Epstein — *care, pentru a ne orienta comod în spațiu, ne-a învățat să deosebim trei feluri de dimensiuni, perpendiculare între ele, nu ne-a arătat, grosso modo, o singură dimensiune a timpului. Aceasta din urmă are particularitatea că totdeauna îi atribuim, în linia mari, un sens riguros unic — curgerea între trecut și viitor...*”<sup>1</sup> Timpul este, într-adevăr, o forță irezistibil și ireversibil, cel puțin în timpul obiectiv și tiințific. Dar (și în capitolul anterior s-a pus suficient problema timpului, încât acum această constatare este evident) nu același lucru este valabil și pentru om, când „*pune întrebări percepției sale interioare, ale cărei informații confuze, diverse, contradictorii și min ireductibile la o măsură comună exactă. Se pare că, într-un spirit absorbit de prezent, durata nu există deloc... Inconstanța, caracterul vag al timpului trebuie provenit din faptul că durata eului este percepută de un simț interior complex, obtuz, imprecis: cenești-zia \**.”<sup>2</sup>

Este important de la început să notăm, împreună cu Bela Balázs, că filmul (sau mai degrabă *decupajul-montaj*) introduce o triplă noțiune a

<sup>1</sup> *Le Cinema du diable*, pp. 107—108.

\* Sensibilitatea care reflectă propria existență corporală (n. tr.).

- *Le Cinema du diable*, pp. 109—110.

timpului: timpul *proiec* *iei* (durata filmului), timpul *ac iunii* (durata *diegetic* \* a povestirii prezentate) i timpul *percep* *iei* (impresia de durat resim it intuitiv de c tre spectator, emina- mente arbitrar i subiectiv , întocmai ca i eventuala ei consecin negativ , no iunea de plicitiseal , adic sentimentul unei lungimi excesive, n scut dintr-o impresie de insuportabil durat ).

Or, fa de acest sistem de referin fugitiv i evanescent i totodat tiranic care este timpul, omul dispune pentru prima oar de un instrument capabil s st pineasc timpul: camera de luat vederi poate, într-adev r, la fel de bine s accelereze i s încetineasc , s inverseze sau s opreasc mi carea, deci timpul.

*Accelera ia* prezint , în primul rînd, un interes tiin ific i permite s devin perceptibile mi c rile extrem de lente, ritmurile cel mai pu în sesi- zabile, cum ar fi cre terea plantelor sau formarea cristalelor: „*Camera de luat vederi ignor natura moart* ”, scrie, pe bun dreptate, Jean Epstein, iar Blaise Gendrars noteaz : „*Proiectat cu accelera ie, via a florilor e shakespearian* .” Rouquier s-a servit de procedeu în *Farrebique*, pentru a condensa în cîteva minute lungi întinderi de timp, f cînd s alerge umbrele înser rii pe coastele dealurilor cu viteza unui fulger tor i obscur val de mare la vremea fluxului. Foarte curînd, accelera ia a devenit i surs a efectelor comice; în *Onesime horloger (Onesime ceasornicar)*, vedem cum eroul, pentru a intra mai repede în posesia unei mo teniri, stric orologiul de la observatorul astronomic, cel care d ora exact ; atunci toate ritmurile temporale se accelereaz fantastic i apare un copil n scîndu-se i devenind adult într-o clip ; în *Apropo de Nisa*, proiectarea cu accelera ie a unui convoi funebru creeaz o irezistibil impresie de ridicol i batjocur ; în *Vechi i nou*, un muncitor se înver uneaz împo- triva încetinelii procedurilor administrative i îi

\* Durata nara iunii, a tramei filmului (n. ir.).

vedem pe birocratii speriați rezolvînd problema cu toată viteza; eroina din *It should be happen to you* (*Se poate întimpla oricui*) se impacientează din pricina încetinelii cu care muncitorii îi pictează numele pe un panou publicitar; îi vedem atunci pe zugravi cum încep să lucreze într-o viteză nebună, în concordanță cu visul tinerei de a vedea treaba terminată imediat. Dar accelerația poate crea și efecte dramatice curioase, materializînd, de pildă, scurgerea timpului printr-o cursă dezlănțuită a norilor pe cer (*Le Tempestaire*), sau înfrînd o atmosferă stranie, cum sînt, în *Nosferatu*, goana fantastică a trăsăturii prin ara fantomelor sau schimbarea sicriilor de către vampiri.

*Încetinirea (ralantiul)*, la rîndul ei, permite să se perceapă mișcările foarte rapide, insesizabile cu ochiul liber (glonte de revolver, palele unei elice — în acțiune), dar mai poate da, pe plan dramatic, o deosebită impresie de forță (furtuna în *ralanti* din *Le Tempestaire*) sau de efort uriaș și continuu (cf. experiența lui Pudovkin, care, într-o scenă reprezentînd un om în timp ce cîștigă iarba moale, a intercalat *gros-planuri* în *ralanti* ale mușchilor de pe spatele acestuia și ale coasei în acțiune)<sup>1</sup>. Încetinirea poate căpăta, de asemenea, o valoare simbolică. În *Urmașul lui Genghis-han*, generalul englez dă ordin să fie vînași partizanii sovietici; se vede atunci o companie de soldați fiind cîștigînd-împrejur, în *ralanti*, și acest efect tehnic exprimă destul de bine neputința ocupantului în lupta lui contrarevoluționară; aflînd despre moartea efului său iubit, un tânăr soldat lasă să cadă ceea ce pe care o îneca în mînă — o vedem spîrgîndu-se în *ralanti*, și această ciudată imagine pare să sugereze că la anunțarea tristei vești timpul și-a oprit pentru o clipă scurgerea (*Iakov Sverdlov — Tovar ul Sverdlov*); un efect asemănător se întîlnește în *La marea*

<sup>1</sup> Citat de Lindgren, *op. cit.*, De semnalat frumusețea efortului uman vizual în *ralanti* în unele reportaje sportive.

*cea mai albastră* : fiindcă logodnicul ei s-a purtat urit, o fată îi smulge colierul din ruit de el, iar perlele cad filmate în ralanti; o femeie se piaptă în părul ei lung pare să plutească lin în aer — imagine a unei fericiri pe care (Drumul vieții); căderea lentă a părului lung pe care trebuie să-și taie o fată pentru a scăpa de soțul ce i-a fost impus semnificativ, dimpotrivă, sfârșitul tinereții ei fericite și lipsite de griji (Dorogoi enoi — Cuprerea vieții); în sfârșit, se cunoaște celebra și admirabila secvență a defilării în ralanti a elevilor în dormitorul devastat în *Nota zero la purtare* (cu o curioasă și subjugantă muzică de Jaubert, înregistrată de-a-ndoaselea<sup>1</sup>), efect prin care Vigo a vrut, se pare, să exprime în același timp ciudătenia poetică a visului și nostalgia revoltelor imposibile.

*Inversarea* timpului a fost deseori utilizată ca sursoare comică. Încă în 1896, Lumière s-a folosit de ea pentru a arăta un zid dinrămat reconstruindu-se singur. René Clair a utilizat-o pentru a sugera tulburarea timpului avocatului din *Cei doi timizi*, care se încurcă în firul propriilor idei și fără încetare își ia pledoaria de la capăt — vedem atunci scena deja descrisă (acuzatul aducând flori soției sale) derulându-se invers, în mai multe rînduri și din ce în ce mai repede, pe măsură ce crește confuzia timpului. În *Vampir / Strania aventură a lui David Gray*, inversarea e menită să adauge mister povestirii — se vede umbra unui bărbat aruncând de-a-ndoaselea pe mînt cu lopata; cînd bătrînul marinar potolește furtuna, valurile par flori de spumă ce se închid în ele însele, cu minunate efecte poetice (*Le Tempête-taire*); o imagine analogă întîlnim cînd Cegeste se iese din mare în mijlocul unei corole de spumă care se închide și îl aruncă spre cer (*Le Testament d'Orphée — Testamentul lui Orfeu*). Într-o altă perspectivă, Sacha Guitry recursese la procedeu pentru a face garda palatului princiar din Monaco să danseze un soi de balet (*Romanul*

<sup>1</sup> Jaubert, în „Esprit”, 1 aprilie 1936.

*urtUi tri of*) i ideea a fost reluat într-un scurt-metraj englez realizat în timpul r zboiului i în care armata nazist era ridiculizat printr-un montaj abil care o f cea s execute savante mi c ri de du-te-vino, în sunetele unei muzici de ber rie (*Lambeth Walk*). S semnal m c Chaplin utiliza trucul (f r ca spectatorul s - i dea seama) în *Pay Day (Zi de plat )*, în momentul când, într-o caden infernal , îngr m de te pe o schel ni te c r mizi care îi sînt aruncate de jos de un coleg i pe care el le prinde în pozi iile cele mai nefire ti; pe de alt parte, ne amintim, f r Îndoial , c *Iiellzapoppin* ofer cîteva uimitoare exemple de inversare. Dar Eisenstein, în *Octombrie*, s-a servit de acest procedeu într-un fel mult mai original i într-un scop expresiv: în momentul când Kerenski ia puterea, o statuie a arului, doborît cu pu în vreme înainte, se ridic singur înapoi pe soclu, semnificînd faptul c domina reac iunii va reîncepe.

în sfir it, *oprirea* mi c rii permite stranii i surprinz toare efecte, men ionate deja în leg tura cu evocarea mor ii. Iat un exemplu de utilizare simbolic a procedului: în clipa când justi iarul il va lovi cu sabia pe tr d tor, un cadru (str in de ac iune) arat un val care încremene te în plin curs , la fel cum tr d torul este pironit de spaim : *Velikii voin Albanii Skanderbeg (Skanderbeg)*. Gel mai celebru dintre aceste efecte se g se te în *Trubadurii diavolului*: trimi ii diavolului suspend mersul timpului ceea ce se materializeaz printr-o oprire a mi c rii, ducînd la încremenirea dansatorilor în plin bal. Este limpede totodat c procedeul duce la un e ec, fiindc , prezentîndu-ni-se timpul *în curs de a se opri*, se pune accentul, în mod sup r tor ( i naiv) pe îns i realitatea curgerii lui; pe cînd, din punct de vedere psihologic, ar fi trebuit, dimpotriv , s ni se impun s uit m c timpul este un flux irezistibil, mai bine-zis de neoprit; pentru ca timpul s *se opreasc* , trebuie s nu mai avem con tiin a curgerii lui, dar dac este materializat

printr-o încetinire a mișcării în imagine, el se impune cu atât mai mult conștiinței.

Cît despre *stop-cadru* (neprecedat de o *decelerare*), acesta se folosește destul de frecvent, îndeosebi la sfîrșitul filmelor, pentru a semnifica tocmai oprirea derulării povestirii. Unul dintre exemplele cele mai eficiente (fiindcă este dintre cele mai discrete) de utilizare a acestui procedeu se găsește în *Jules et Jim* — *Jules i Jim* (Truffaut pare să se fi născut printre inițiatorii el a fost adesea copiat): în momentul cînd cei doi prieteni se regăseau după cinci ani de despărțire, un scurt și aproape imperceptibil stop cadru pare că vrea să eternizeze această clipă de fericire.

Să trecem acum la formularea unei distincții esențiale: conceptul de timp implică simultan pe acela de *dat* și pe acela de *durată*. Pentru indicarea mai mult sau mai puțin precisă a datei nu lipsesc mijloacele, dar, la drept vorbind, ele nu prezintă prea mare interes: se recurge, de exemplu, la inserturi plasate la începutul filmului sau al secvențelor („Scena se petrece la Paris în 1890”), sau la prezența unui calendar (o scenă din *De aici în eternitate*, care se desfășoară în ajunul atacului japonez de la Pearl Harbour, este autentificat ca atare de un calendar arătînd data de 6 decembrie 1941), sau o aluzie la un eveniment istoric precis localizat în timp (mobilizarea din august 1914, în *Limelight* — *Luminile rampei*), sau la o referință cu privire la un eveniment de ordin social (carnavalul în *I Vitelloni*), sau, iarăși, la prezența (ori absența) unui monument al cui dat de construcție (ori demolare) este cunoscut (Turnul Eiffel, în construcție: *Douce* — *Sfioasă*); în sfîrșit, genul costumelor ajunge în general să localizeze aproape exact acțiunea în timp; cît despre anotimp, el este indicat de peisaj (frunze moarte, zăpadă etc.), pe cînd ora poate fi precizată la nevoie de un ceas care se va vedea sau se va auzi bine tînd.

Exprimarea *duratei* este mult mai interesantă, căci ea reclamă procedee filmice propriu-zise.

Termenul de durată este susceptibil să capete două accepțiuni sensibile diferite. Este posibil, mai întâi, să se dorească a se insista asupra *scurgerii* timpului, să se pună accentul pe goana lui, pe *timpul care trece*. Pentru aceasta s-a recurs la un mare număr de procedee tehnice, în perspective diverse; se poate urmări, în primul rând, ceea ce a numi un punct de vedere „obiectiv”, adică evenimentele vor fi confruntate cu un sistem de referință științific și social — se apelează astfel la ruperea foilor unui calendar (în *îngerul albastru*, profesorul smulge cu un drot ultimele file ale anului 1924, apoi un *fondul în lăptos* face să apară, înscris pe o medalie, anul 1929) sau la un obiect a cărui transformare în *fondul în lăptos* indică trecerea unui interval de timp mai mult sau mai puțin determinabil cu exactitate (un ceas al cărui limbă își schimbă locul, oigară abia început apoi consumat în întregime, o fereastră mai întâi luminată de soare apoi deschisă spre noapte etc.), ori la creșterea unui copil (*Piciul*, *Miracol la Milano*, *Copiii din Hiroshima*, *Cetăreanul Kane* etc.), sau, de asemenea, la urmărirea avansării unei gravidități (*Pământ*, *O vară cu Monika*, *Les Fruits sauvages* — *Fructele sălbatice*, *Cei cinci supraviețuitori*, *Sarea pământului*).

Dar se poate întâmpla ca realizatorul să dorească sugerarea numai a unei *durate nedeterminate*, adică fără să fie posibil, de altfel, nici util să se precizeze lungimea perioadei scurse; trucul calendarului va putea fi din nou folosit, ca în *Scarface*, unde vedem un calendar pierzându-și filele în ritmul unor rafale de pistol automat; în *Simfonia pastorală* și în *Jurnalul unui preot de ar*, scurgerea timpului este marcată prin acumularea progresivă a caietelor unui jurnal intim; ori se recurge la un joc de scenă cu caracter expresiv: astfel, creșterea intimității și amplificarea sentimentelor de dragoste între două personaje sînt evocate prin strîngeri de mînă din ce în ce mai îndelungate (*Fapte diverse*) sau prin apeluri

înfii ezitante, apoi hot rîte ale soneriei (*Lady Windermere's Fan — Evantaiul doamnei Windermere*); cîteodat scurgerea timpului este exprimat printr-un plan f r mare importan în ac iune i ale c rui valoare i interes sînt mai curînd simbolice: în *Piciul*, un cadru cu nori traversînd încet cerul este intercalat între secven a ini ial , unde copilul e înc foarte mic, i urmarea filmului, cînd el are cinci sau ase ani; un montaj analog se remarc în *Varovia qund-meme (Totu i, Varovia)*, în care un panoramic lung pe cerul plin de nori simbolizeaz cei cinci ani de opresiune nazist asupra capitalei poloneze; în *O plimbare la ar*, lungul *travling-înapoi* (deja citat) asupra rîului biciuit de ploaie are, în afar de o valoare dramatic destul de uimitoare i insolit , sensul unui zbor al timpului c tre un trecut iremediabil; în fine, un ultim procedeu, dar nu cel mai pu în interesant i, f r îndoial , cel mai cinematografic, îl constituie recurgera la un efect de montaj în *fond,u-în l n-uit* de tip impresionist: astfel, în *Tilhari la drumul mare*, c l toria nocturn a oferului de camion este evocat printr-o serie de *fonduri* i suprainpresiuni ale autostr zii m turate de faruri i ale feei încordate a omului; un asemenea montaj exprim cu remarcabil vigoare monotonia drumului i intensitatea efortului psihic al oferului i totodat un soi de fuziune nedefinit i omogen a tuturor momentelor acestei c l -torii, dintre care nici unul n-a avut un caracter foarte particular. în *Cet eanul Kane*, acela i procedeu serve te pentru a simboliza desf u-rarea turneului Susan-ei prin Statele Unite: o serie de *fonduri* unde se suprapun chipul eroinei, titluri de ziare, fa a exuberant a profesorului de canto i lampa care d semnalul de începere a reprezenta iilor; în sfir it, Welles a mai folosit acest efect pentru a exprima, prin/oz^-uri de str zi i de uzine filmate în *travling-înainte*, demersurile repetate ale lui George în c utare de lucru (*M re ia Ambersonilor*) : acest montaj are valoarea de repeti ie si corespunde foarte exact



unui *imperfect*, amestecul de imagini create prin *fonduri* sugerînd destul de bine interferența în memoria eroului a diferitelor lui cîruri. În fine, cîrurile la împlinire ale artiștilor ambulanți din *La Strada* sînt evocate printr-un procedeu analog, dar tratat mai realist (fiindcă accentul nu mai este pus în mod special pe durată): *travlinguri* ale unor peisaje legate prin *fonduri* în *nuite* — în vreme ce, în *Amintiri din casa morților*, durata lungului marș al deținuților politici de la Petersburg pînă în Siberia este evocat prin succesiunea anotimpurilor (zăpadă, mugurii, florile, seceriul)

Dimpotrivă, poate exista și intenția de a se exprima *permanența* timpului, de a se pune accentul pe *durată*, subliniindu-se momentele în care, practic, nu se împlinim nimic, dar în care durata este trăită cu intensitate; în asemenea cazuri, se recurge la diferite procedee. Am citat mai înainte procedeul folosit de Epstein în *Prăbușirea casei Usher*: un soi de palpitații ale imaginii ce redau loviturile sfîrșitoare ale orelor în spiritul tulburat al castelanului; în *Pisica și canarul*, un mecanism de ceasornic este suprainpresionat pe imaginea oamenilor care așteaptă; în *Ritmul ora ului*, Sucksdorff redă apăsarea fizică dinaintea furtunii prin imagini de oameni ostensiți și transpirați, asociate cu o muzică stridentă și cu un tic-tac obsesiv de ceasornic; atmosfera apăsătoare de la priveghiul soarelui din filmul *Mama* este creat prin cîntecul picăturilor de apă dintr-un robinet; așteptarea plină de teamă a oamenilor ascunși în tender este ritmată de gîfniitul locomotivei în *Luptă torii din umbră*.

<sup>1</sup> Reamintim și că un montaj rapid poate exprima cu putere viteza unei acțiuni (cursa unei locomotive în *Roata*; caii în galop din *Arsenal*) și, deci, în mod secundar, zborul timpului. Ne amintim, pe de altă parte, că suprapunerea parțială a cadrelor poate dilata și condensa durata (v. nota de la p. 124) și că un plan „anormal” de lung poate căpta o semnificație psihologică deosebită (v. pp. 91 și 177).

Dar repet m: încercînd s ofere o *imagine* ( i, deci, o transcriere *spa ial* ) a *duratei*, toate aceste efecte materializeaz timpul f r ca prin asta s ne fac s sim im impresia subiectiv a duratei.

în ultim instan , deci, *cel mai bun procedeu de exprimare a duratei tr ite intuitiv este montajul*.

*încetineala unui montaj* (adic utilizarea *planurilor lungi i foarte lungi*) este mijlocul cel mai eficient de a face sim it *stagnarea timpului, durata* i aceasta într-un mod non-con tient (dat fiind c nici un artificiu tehnic nu a încercat s *reprezinte* respectiva durat ); or, este limpede, dup Bergson, c sesizarea de c tre noi a duratoei e intuitiv i c percepem in mod con tient doar sistemul de referin temporal — ra ionalizat i totodat socializat — în care tr im.

i dac e adev rat, cum am mai spus-o, c spa iul i timpul sînt, în cinema, legate într-un *continuum* în interiorul c ruia noi evolu m f r nici o opreli te, este normal ca, atunci cînd spa iul ne este prezentat în blocuri masive (gratie planurilor lungi), timpul s ni se impun i el ca o totalitate nedivizat , adic *nu ca suit de momente*, ci ca *durat* .

*Montajul* este, a adar, mijlocul specific al exprimarii *duratei*. Acest aspect al rolului s u creator constituie o redescoperire relativ recent . Aproape simultan, *Mama* de Mikio Naruse, I *Vitelloni*, *Orgolio ii* (în 1952—53) — pentru a re ine doar cîteva exemple semnificative de dinaintea celor oferite de Mizoguchi i Antonioni, descoperite pu in mai tîrziu — au reu it s exprime durata printr-un montaj de planuri foarte lungi. S-ar putea spune c se ajunge la reprezentarea duratei, la concretizarea ei, *filmînd-o integral*. Este necesar ca ac iunea s nu contracareze, prin caracterul ei rapid sau fr mîntat, încetineala montajului, de aceea un astfel de procedeu nu este valabil pentru toate subiectele. Dar în cîteva cazuri privilegiate, unii realizatori au ajuns s dea spectatorului senza ia intern a duratei, a

timpului care ia na tere i se impune. Astfel sînt grijile zilnice ale „m icu ei” în *Mama* de Mikio Xaruse, plimb rile f r înt ale *Vitelloni*-lor noaptea pe str zi, sau pe plaj i lunga secven în care bolnavul este purtat pîn la casa medicului, de-a lungul str zilor aglomerate în timpul Carnavalului, în *Orgolio ii*: la prima vedere, această secven ,ce pare la început f r justificare dramatic precis , apare doar cu func ie descriptiv , dar, la o analiz mai atent , ofer cu acuitate impresia unei durate sufocante i stagnante, despre care s-ar putea spune c *se împotrive te devenirii*.

Aceast utilizare a cadrului lung a ajuns la mod în filmele occidentale din cursul anilor '60, dar este important s not m c , mai mult sau mai pu in, ea a fost practicat întotdeauna de cinematografia asiatic , în func ie de o concep ie radical diferit de a noastr asupra duratei: genialul si pu in cunoscutul cineast japonez Yasujiro Ozu (1903-1963) a folosit în mod constant i con tient, începînd din anii '30, *planul-secven* ( i *planul fix*), ceea ce confer filmelor lui o mare capacitate de fascina ie.

### Diversele structuri temporale ale povestirii

Este limpede acum c în complexul spa iu-timp (sau continuitatea spa iu-durat ), care constituie universul filmic, timpul i numai el e cel ce structureaz de o manier fundamental i determinant întreaga povestire cinematografic , spa iul nefiind niciodat altceva decît un factor de referin secundar i auxiliar. Construc ia unui film trebuie, deci, analizat în raport cu tratamentul la care aceasta supune timpul. S încerc m acum o trecere în revist a diferitelor tratamente posibile.

**A. Timpul condensat:** este utilizarea care i se da în mod obi nuit timpului în cinematograf;

am insistat deja asupra acestei activități și creatoare a decupajului și a montajului și m-am voi-  
mărgini a aminti aici cele două etape principale  
ale ei: mai întâi, scoaterea în evidență a unei  
continuități cauzale unice și liniare în întrep-  
trunderea succesiunilor multiple din realitatea  
obiectului, apoi suprimarea timpilor slabi ai ac-  
țiunii, adică a acelor care nu participă direct și  
util la definirea și la dezvoltarea secvenței dra-  
matice; de unde condensarea duratei și impresia  
de plenitudine a trăirii pe care o simțim la vizio-  
narea filmului și care este unul dintre factorii  
cei mai însemnați ai puterii lui de fascinație;  
timpul acțiunii filmice astfel condensat este un  
dat cu specificitate estetică (regulile unității de  
acțiune și de timp, în ciuda caracterului artificial  
care li se reproșează uneori pe bună dreptate,  
rămân întru totul valabile), dar amintește și  
alternanțele de automatism și de conștiință clară  
a vieții reale și mai ales decantarea care se pro-  
duce în memorie, în avantajul exclusiv al eveni-  
mentelor ce ne „privesc” direct și profund, chiar  
dacă motelurile selecției noastre memoriale sînt  
inconștiente.

**B. Timpul respectat:** rareori s-a încercat, în  
cîteva filme, să se respecte desigur urarea tempo-  
rală în integralitatea ei, prezentîndu-se pe ecran  
o acțiune a cărei durată se pretindea a fi identică  
aceleia din film. Încă Hitchcock, în *Fringhia*,  
respectase, involuntar desigur (vreau să spun că  
nu asta era grija lui principală), acest rămăg,  
filmînd, practic, într-un singur cadru — aparatul  
de filmat urmîrea neîncetat personajele în decor,  
iar racordurile între bobine se făceau fără schim-  
barea planului, ci prin *închideri în întunecare*.  
În mod mai sistematic, unele filme au pretins că  
într-o oră și jumătate de proiecție se nefăcșă  
trăim o porțiune de durată strict identică (sau  
aproape) din viața unui boxer (*Un meci aranjat*)  
sau a unui erou (*High Noon — La amiază*).  
Bineînțeles, este vorba de o ficțiune: dacă în  
primul dintre aceste filme n-ar apărea un ceas  
public în cadrul inițial (el arată ora 21 și 05) și

în cel final (ar fiind atunci ora 22 i 15), dac în al doilea film nu s-ar vedea, în mai multe cadre, o pendul , spectatorul n-ar avea nici un mijloc s verifice în ce m sur postulatul de baz a fost respectat; ceea ce denot c , într-adev r, timpul tiin ific determinat nu coincide absolut deloc cu timpul de percep ie — timpul psihologic al spectatorului — adic intuirea subiectiv i personal a duratei, care depinde de starea noastr fizic i mental de moment, de interesul i de „angajarea” noastr în povestire. Mult mai important este faptul c *decupajul-timp* a fost înlocuit cu *decupajul-spa iu*; adic , în loc s aleag ni te fragmente temporale dup placul lui i numai în func ie de interesul prezentat de ele din punct de vedere dramatic i s le plaseze în film, realizatorul a fost obligat s respecte integralitatea duratei; el a trebuit, a adar, s se conduc în alegere (cel pu în aceasta este consecin a logic a postulatlui de pornire) dup necesitatea de a asigura cu stricte e nesuprapunerea temporal a diferitelor fragmente de aciune care alc tuiesc filmul. Mai mult decît din cauza acestei particularit i (care, în fond, este doar o variant a unit ii de timp, c reia eu îi subliniez eminenta valoare dramatic ), filmul *La amiaz* este important deoarece, fixîndu-i ac iunii un sfîr it fatal i iremediabil (aici sosirea trenului care îl aduce pe banditul ce a jurat s se r zbuie pe erif), el valorific durata, f cînd-o s joace un rol deosebit de dens; la fel se întîmpl în numeroase filme unde ac iunii i se stabile te un sfîr it tragic (explozia bombei atomice în *Copiii din Hiroshima*, asaltul dat de poli ie în *Noaptea amintirilor*, o execu ie capital în *Nous sommes tous des assassins — To i sintem asasini*, moartea eroinei în *N-a dansat decît o var* ).

C. *Timpul abolit*: sub acest titlu voi pune în discu ie trei filme realizate aproape în aceea i epoc i care ofer o concep ie extrem de îndr znea asupra temporalit ii în cadrul ac iunii. Este vorba, în primul rînd, de filmul lui Alf

Sjoberg *Domni oara Iulia* (1950). Eroina i valetul tat lui ei, Jean, îi fac confiden e în noaptea de Sfîntul Ion. B rbatul poveste te cum, pe cînd era copil, a fost fug rit de guvernanta de la castel pentru c furase mere; asist m la urm rirea copilului, apoi un panoramic îi descoper (în acela i cadru) pe Iulia i pe Jean care se plimb la o oarecare distan ; ca urmare a unei alte pozne, el fusese b tut: vedem cum b iatul este biciuit, dup care un panoramic ni-i arat pe servitorii aduna i (în trecut), înainte de a se ajunge la chipul în *gro-plan* al Iuliei care ascult (în prezent) povestirea lui Jean. Mai târziu, Iulia se îmbat ca s uite ru inea de a se fi d ruit valetului i îi evoc , la rîndulei, copil ria: vedem atunci, al turi de eroi i în acela i cadru cu ei, cum trec Iulia, copil înc , i mama acesteia înainte s fi murit. în sfir it, hot rît s fug împreun cu Jean, tîn ra a spart biroul tat lui ei; chiar atunci acesta se întoarce la castel, iar ea îi imagineaz ce se va petrece; Iulia apare atunci în prim plan, în vreme ce vocea sa, din *off*, poveste te evenimentele care, crede ea, vor avea loc i pe care le vedem desf urîndu-se înapoia ei: tat l, care a descoperit furtul i a chemat un poli ist, îi pune fetei o întrebare (în viitor), iar r spusul ei (în prezent i în viitor) se poate aplica prezentului i viitorului (cuvinte adresate lui Jean — r spus la întrebarea tat lui). Exist astfel, aici o îndr znea sintez între un comentariu din *off* la *prezent* i o scen care materializeaz un *viitor* (dealtfel doar imaginat i r mîinînd o simpl posibilitate), *sintez* nu numai *tehnic* , ci i *dramatic* ; deoarece pentru a evita s ajung în situa ia intolerabil i umilitoare de care se teme i pe care i-o imagineaz astfel, tîn ra fat îi va t ia beregata — aceasta fiind singura posibilitate de a sc pa de „dezonoare”.

Polivalen a temporal realizat astfel de Sjoberg prezint o uimitoare vigoare expresiv i este, în pofida îndr znelii sale i a „lecturii” relativ dificile, perfect valabil , din punct de vedere psihologic, cu tot caracterul ei foarte evident

non-realist; amestecul timpurilor se explică prin faptul că Jean și Iulia visează — or, în conștiință, totul se petrece la prezent, *la prezentul conștiinței*; iar desfurarea filmului, așa cum am mai semnalat, se aseamănă mult mișcărilor din conștiință, unde percepțiile exterioare reale și motivele psihice cele mai profunde se survin în istoria individului se înscriu în același plan al tririlor din conștiință; în film, evenimentele prezente și amintirile sau „proiectările” imaginației se înscriu și ele în același plan, iar identitatea termenilor este ciudată.

László Benedek, în *Moartea unui comis-voiajor* (1952), recurge, cu o mișcare identică, la amestecul unor temporalități diferite în același spațiu dramatic. Comis-voiajorul Willy Loman, epuizat de o viață întreagă de muncă îndârjit, are halucinații care evocă episoade ale trecutului și sunt materializate în însăși imaginea unde evoluează eroul și cu același realism. Iată un prim exemplu al acestui procedeu — scena unde protagonistul se află alături de soție în bucătăria casei lor: el este cadru din față, în prim-plan, soția, în planul doi, stă jos, iar în fundal se deschide o ușă spre vestibul; soția îi răspunde la o remarcă pe care el tocmai a făcut-o: — „Tu ești bărbatul cel mai elegant din lume” și râde; se aude atunci izbucnind un alt râs, mai puternic și mai vulgar; bărbatul se întoarce spre locul de unde vine acest râs și nedăm seama că vestibulul de adineori s-a transformat într-o sordidă cameră de hotel; o femeie se îmbracă acolo și răspunde unei întrebări puse de bărbat soției lui, în vreme ce el înaintea spre fundal, intră în cameră și o îmbrăciă pe femeie; apoi, după o scenă scurtă care constituie materializarea unui episod din *trecut*, bărbatul revine în bucătărie, la *prezent*, și o auzim pe soție răspunzând la întrebarea pe care el i-o pusese în momentul trecerii în cealaltă încăpere. Astfel, pe întinderea unei clipe omul a retrăit o scenă întreagă din trecut, pe care realizatorul a materializat-o prin regie dându-i același caracter de realitate ca și tramei din prezent a povestirii;

dar s admitem c este vorba despre ceva mai mult decît reprezentarea obi nuit a amintirii, pentru c apare coexisten a material , în acela i plan dramatic i tehnic, a realit ii obiective i a unui con inut memorial. Alt exemplu g sim într-o scen ulterioar : Willy joac o partid de c r i cu vecinul s u Charley i, v zînd portretul fratelui s u Ben, începe s evoce trecutul; atunci vedem în fundul înc perii care s-a lungit i s-a întunecat, ap rînd Ben care intervine în conversa ia dintre Willy i Charley, f r ca, evident, acesta din urm s - i dea seama de nimic; apoi **Charley pleac i WiJiy alearg dup Ben, îl** ajunge din urm i, împreun cu el, într în trecut <sup>1</sup>.

În fine, efecte asem n toare (totu i mai pu în constante) se g sesc în **Povestirile lunii palide de dup ploaie** de Mizoguchi (1953). Eroul filmului, Genjuro, venit la tîrg s vînd ceramic , vede ivindu-se o prin es cu doamna ei de companie, care îl invit la castelul lor; or, încetul cu încetul, în elegem c aceste dou persoane sînt fantome, de i prezint aceea i aparen de realitate ca i fiin ele vii care le înconjur . Descoperirea acestei existen e fantomatice este enun at , întrucîtva, prin apari ia, printre m t surile unui negustor ambulant, a so iei lui Genjuro, aflat foarte departe de acolo; i aceast imagine este urmat de o nou apari ie, atunci cînd eroul, întors acas , i se pare c o vede aievea lîng vatr , pe iubita lui so ie, care murise îns de mult timp.

Se constată , deci, c regia sintetic sub aspect temporal a lui Sjöberg este cea mai îndr znea , fiindc apari iile trecutului în **Domni oara Iulia** sînt tratate în mod obiectiv, ca simple evoc ri memoriale perfect lucide, în vreme ce Willy Loman este victima unor halucina ii prezentate limpede

<sup>1</sup> Procedeu reluat ulterior de Bergraan în *Smultronstalliet* (*Fragii s lbatici*), unde b trînul doctor Borg coexist cu personaje care sînt materializ ri ale amintirilor lui din tinere e.



ca atare (cu lumini expresioniste i decoruri variabile), iar Genjuro e tras pe sfoar de fantome i apari ii cvasipatologice. Totu i descoperirile lui Mizoguchi sînt cele mai frumoase, fiindc au un caracter oniric i totodat poetic, care nu exist la Sjoberg i Benedek. Oricum, cele trei filme sînt remarcabile prin felul îndr zne i realist cum materializeaz fuziunea celor dou temporalit i într-un aceea i spa iu dramatic, problem care pîn atunci nu fusese rezolvat (dac nu socotim exemplul, deja citat, din *Fantomata care nu se întoarce*), decît prin folosirea supra-impresiunii sau a *flash-back-ului tradi ional*.

D. în sfîr it, *timpul r sturnat* (bazat pe *întoarcere în trecut* sau *flash-back*) este, f r îndoial , procedeul de interpretare a timpului cel mai interesant din punctul de vedere al povestirii cinematografice i e foarte r spîndit în filmele actuale; cu toate c nu este cu adev rat la mod decît de vreo cincisprezece ani, pare s fi fost utilizat înc de la origini; de i, în mod evident, le-a fost inspirat realizatorilor de c tre roman, trebuie s admitem c filmul îl folose te foarte adesea, iar uneori în chip fericit, din diferite motive pe care le vom analiza în continuare.

1. Mai întîi motive *estetice*, cu scopul de a aplica în mod riguros regula *unit ii de timp* ( i eventual a celei de *loc*); ar fi o gre eal s se subestimeze importan a unit ii de timp în geneza unei atmosfere dramatice, i numeroase filme i-au g sit aici motiva ia valorii lor: *Noaptea Anului nou*, *Noaptea amintirilor*, *Fugarul*, *The Informer (Denun torul)*, *Por ile nop ii* etc. Aceast unitate de timp poate fi foarte relativ în cazul unei ac iuni care se împarte în dou tran e separate de un lung interval: în loc s se prezinte originile dramei i apoi s -i fie ar tat concluzia de dup dou zeci sau treizeci de ani, se începe filmul cu aceast a doua perioad , apoi o întoarcere în timp va povesti trecutul, dup care se revine în prezent, pentru deznod mîntul dramei; astfel, opera se încheie asupra ei îns i, conform

unei simetrii structurale foarte satisfăcătoare dirijată punct de vedere estetic și totodată conform unei simetrii temporale care îi dă o unitate axată pe prezent — timp prin excelență al *participării* a a cum am arătat-o în mai multe rânduri.

2. *Motive dramatice: flash-back-ul* constă, aadar, în a-i *destinui* spectatorului deznodământul încă de la începutul filmului; această construcție, în afară de interesul structural pe care îl prezintă (cf. *paragraful precedent*), are considerabilul avantaj de a suprima orice element de dramatizare artificial datorat ignoranței deznodământului și de a pune în valoare conținutul uman al operei și soliditatea construcției ei. Acest procedeu contribuie astfel substanțial la *crearea unității de ton, atât de importantă în toate operele: el face să dispară aparenta disponibilitate* a evenimentelor și *revelă sensul lor profund*, indicându-i spectatorului întorsăturile acțiunii viitoare. În cazul unui film de calitate ca *N-a dansat decît o vară*, acest gen de povestire lipsit de surprize goale te dărama de orice „suspans” și concentrează interesul asupra traiectoriei *psihologice* a personajelor și asupra construcției dramatice ale celor arhitecturale și *rigoare psihologică sînt puse* pe deplin în lumină. Același procedeu se găsește în *Dublă asigurare*, film ce începe cu sosirea la birou a agentului de asigurări rătăcit, care se așază în fața dictafonului pentru a istorisi întâmplarea; faptul că spectatorul află cînd de răsărit se va termina drama pentru protagonist introduce o atmosferă de fatalitate iremediabilă, care contribuie mult la a conferi filmului un caracter atât de fascinant. Este de remarcă, de altminteri, că această construcție nu face altceva decît să instaureze starea de lucruri existentă în tragedia antică; deznodământul fatal al poveștii lui Oedip sau a Antigonei este cunoscut dinainte, dar drama nu stîrnete mai puțin teroarea sacră a spectatorului; acest lucru l-au înțeles Laurence Olivier și Orson Welles, care i-au deschis filmele cu imaginea cortegiului funebru al lui Hamlet și, respectiv, al lui Othello.

3. Motive *psihologice*: i ele pot justifica r s-  
 turnarea suitei temporale fire ti a evenimentelor.  
 Este, de pild , cazul filmului centrat pe un per-  
 sonaj care î i aminte te; în locul unei desf ur ri  
 normale a ac iunii, cu interven ia eroului în  
 calitate de element al acestei ac iuni, este mult  
 mai *judicios* s sc centreze drama *asupra lui*,  
 f cînd din cea mai mare parte a filmului o ma-  
 terializare a amintirii sale; ajuns la paroxismul  
 dramei lui, eroul retr ie te, în fr mînt ri succe-  
 sive, împrejur rile care l-au adus la această culme  
 a desper ri i a *singur t ii*. Astfel, *muncitorul*  
 din *Noaptea amintirilor*, baricadat ia *el în* camer  
 dup ce l-a asasinat pe dresorul de cîini, revede  
 perioadele unei iubiri pe care josnicia celui ucis  
 « *f cut-o f r speran ; sau liceanul din /lin rolul*  
*în corp vede reap rîndu-i în memorie episoadele*  
*pasiunii fa de o tîn r femeie care a murii;*  
 a i derea, dup o *Scurt inilnire* cu *Alee, Laura*,  
 întoars acas , retr ie te dureros scurtele clipe  
 ale acestei iubiri imposibile, oare adus-o în pra-  
 gul sinuciderii; în sfîr it, Fran ois Donge, intuit  
*pe* un pat de spital dup ce fusese otr vit de so ie,  
 î i pune întreb ri cu privire *la trecut*, pentru a  
*încerca s* descopere *Adev rul despre Bebe JJonge*.  
*Dealtfel*, filmele *con inînd* mai multe *m rturii*  
 asupra unui a aceia i eveniment sau a unui  
 acela i personaj apar ca o dezvoltare a acestui  
 procedeu de a povesti. Se pare c na terea lui,  
 poate fi situat în filmul *Thomas Garner* (1933)  
 unde via a unui om era ar tat a a cum o retr -  
 iau, succesiv, dou persoane din cortegiul lui de  
 înmormîntarc; procedeu reluat aproape aidoma  
 de Autant-Lara în *Le Bon Dieu sans confession*  
 (*Domnul Dumnezeu f r spovedanie*) i mai  
 înainte, de o manier mai liber , în filmele *Cet -*  
*eanul Kane*, *Mar ie-Martine*, *Rashomon* i *Via a*  
*în roz* ; interesul acestor filme este c ele constituie  
 un fel de studii fenomenologice, personajul fiind  
 înf i at întotdeauna din exterior i conform  
 unor puncte de vedere diferite, care permit s i se  
 contureze personalitatea, sau, dimpotriv , arat  
 ca elementele unui *puzzle* a c rui asamblare apare

în final imposibil ; astfel, un film cum este *Cet-  
eanul Kane* semnific neputin a de a p trunde  
secretul intim al vie ii unui om, în timp ce *Rasho-  
mon* este o demonstra ie destul de caustic a rela-  
tivit ii adev rului i a neîncrederii cu care tre-  
buie privit obiectivitatea diferi ilor martori ai  
unuia i aceluia i fapt. *Via a în roz* studiaz ,  
într-o perspectiv analog , un caz de mitomanie  
caracteristic : pedagogul istorisea despre ni te  
reu ite sentimentale, sfîrînd prin a le recunoa te  
falsitatea; atunci erau rev zute evenimentele  
a a cum se desf uraser în realitate, obiectivi-  
tatea povestirii fiind dovedit , de data aceasta,  
prin prezen a, în toate cadrele, a copilului-martor  
la p aniile bietului pedagog. De o manier  
asem n toare, *Maneges (Manejul)* este construit  
dintr-o serie de *flash-back*-uri justificate printr-un  
punct de vedere dublu: amintirile so ului batjo-  
corit i povestirea soacrei, ceea ce determin  
relatarea unor evenimente de cîte trei ori — de  
pild , plecarea tinerei femei, în ziua vînz rii ma-  
nejului, eveniment v zut în amintirea so ului,  
în povestirea soacrei i, în sfîrîit, *în mod obiectiv*.

Pe de alt parte — i aceasta ar putea constitui  
exemplul unui al treilea tip de întoarcere în trecut  
de ordin psihologic — ne amintim cum Gayatte  
a construit filmul *înaintea potopului* printr-o serie  
de *flash-back*-uri pornind de la chipul p rin ilor  
diferi ilor inculpa i; realizatorul a vrut s semni-  
fice prin asta faptul c drama se petrece în primul  
rînd în con tiin a p rin ilor, fiindc ei sînt prin-  
cipalii r spunz tori de r t cirile criminale ale  
copiilor.

În fine, trebuie s subliniem magistrala reu-  
it a filmului *Hiroshima, dragostea mea*, unde  
Resnais a ajuns, pe planul povestirii vizuale, la  
o fuziune perfect a trecutului i prezentului,  
amestecate în con tiin a eroinei; procedeul nu  
este nou i e relativ mai pu în dîr zne decît  
acela din *Domni oara Iulia*, dar e utilizat cu o  
m iestrie remarcabil i, deoarece se bazeaz

exclusiv pe schimbarea cadrelor prin t ietur la fotogram , nu rupe deloc continuitatea povestirii (în special gra ie înl n uirilor prin *travling-inainte* i comentariului subiectiv *la prezent*), care evoc din plin *progresul con tiin ei* bergsonian sau durata proustian .

4. în sfîr it, motive *sociale* pot justifica o întoarcere în trecut. *Crima domnului Lange* începe cu sosirea eroului i a sp l toresei la grani a belgian ; tîn ra femeie afl c amîndoi sînt pu i sub urm rire pentru crim i hot r te s spun povestea lor clien ilor din cabaret, carei-au recunoscut, cu scopul ca ace tia s judece ei în i i dac trebuie s -i denun e ori s -i lase s treac grani a; acest preambul, inutil în fapt, este, bine-în eles, o precau ie de ordin social, destinat s dezarmeze cenzura care nu era deloc înclinat s vad cu ochi buni un film unde un patron r u era ucis de organizatorul unei cooperative muncitoare ti — gest ce se încarc azi cu o semnifica ie i mai precis , cînd se tie c Renoir avea pe atunci opinii de extrem sting i c filmul a ie it pe ecranele pariziene în ianuarie 1936, deci cu pu ine luni înainte de victoria în alegeri a Frontului Popular; în acela i timp, episodul final, în care se vede cum oamenii din popor îl absolv moral pe uciga , era o sugestie adresat publicului: este sigur, într-adev r, c spectatorul se identific cu oamenii din cabaret i c este determinat s ia asupra lui sentin a acestora cu privire la cazul înf i at.

O „precau ie" analog , dar inutil i foarte stîngace de data asta, se întîlne te în *S mori de pl cere*: preambulul i concluzia filmului se desf oar într-un avion unde a luat loc povestitorul; este vorba, f r îndoial , de a se atenua în ochii spectatorului violen a din film, prezentindu-se aceast istorie cu vampiri drept o *povestire*, deci drept o realitate de gradul al doilea. Exist aici o involuntar i naiv demonstra ie a credin ei generale în puterea de convingere a imaginii cinematografice.

**Flash-back**-ul (sau întoarcerea *in trecut*) & devenit, deci, un procedeu de scriitur absolut curent.

S preciz m aici c trecutul introdus prin **flash-back** poate fi: sau un trecut **obiectiv** prezentat ca atare, sau un trecut **subiectiv**, amintire adev rat (imaginea neam ului mort din **Hiroshima**, **dragostea mea**) ori fals (a se vedea exemplul din **Pulberea t cut** citat mai sus), sau o imagine f r inten ie de în el ciune: pe patul de moarte, eroina din **Back Street** se vede întâlându-l efectiv, în tine-re e, pe b rbatul iubit, de i în realitate această întâlnire nu a avut loc, din pricina unei întâmpl ri nefericite.

**Procedeele tehnice** de introducere a **flash-back** - ului sînt pu in numeroase, deoarece sînt condi-tionate de necesitatea de a fi lizibile; trecerea la o alt temporalitate trebuie s fie în eleas de spectator i din acest motiv introducerea **flash-back**-ului se bazeaz , în esen , pe dou procedee: **travlingul-inaintc** — pe care l-am definit mai sus ca indicînd trecerea la interiorizare i deci la tr irea în mod subiectiv a duratei — i **fondul înl n uit**, care constituie, din punct de vedere material i, deci, sugereaz , sub aspect psihologic, un soi de fuziune între cele dou planuri ale reali-t ii, ca i cum trecutul ar n v li, pu in cîte pu in, în prezentul con tiin ei, devenind la rîndul lui prezent. Aparatul de filmat va avansa deci pentru a se opri dinaintea unui chip v zut în **gros-plan** (**Scurt întâlnire**), sau se va întoarce u or spre un fundal neutru i nedeterminat ca îns i amintirea (**Vacan pierdut**); apoi, trecutul va fi introdus printr-un **fondul înl n uit**, mai rar printr-o **scurt închidere în întunecare** sau (pe vremea filmului mut) printr-o deschidere în iris.

Cea mai mare parte a procedeeelor de tranzi ie sînt **fonduri** — înl n uiri propriu-zise sau derivate ale acestora; astfel, trecerea se face prin inter-mediul unei oglinzi (**Diavolul în corp**: Fran ois prive te într-o oglind , apoi un **fondul**-în l n uire

combinat cu distorsiunea benzii sonore introduce imaginea Marthei care se plimb ; *O var cu Monika*: oglinda în fa a c reia se afl b iatul se întunec , apoi apare Monika, goal , preg tindu-se s se scalde) sau al unui portret (*Domni oara Iulia*), sau al unui obiect înc rcat de amintiri i servind drept catalizator (o bro în *Noaptea amintirilor*), sau, iar i, printr-o gravur sau o fotografie care se însufle e te treptat (*Cet eanul Kane*), ori, în sfîr it, printr-un obiect oarecare, f r rol dramatic i care serve te numai ca numitor comun celor dou planuri unite prin *fondu-în*l n uire.

*Tranzi ia vizual* este subliniat prin *banda sonor* în mai multe feluri: trecere realist , în cele mai multe cazuri, prin simpl înlocuire de sunete (*fondu sonor*); interven ie a *muzicii*, subliniind trecerea printr-o tem destul de insinuant i liric , prin care spectatorul a înv at s recunoasc introducerea unei alte temporalit i (*Noaptea amintirilor*); sau, de asemenea, distorsiunea sunetului, care explic cufundarea dureroas în trecut (*Diavolul în corp*); trebuie citat *flash-back*-ul amintirilor din tinere e ale savantului aflat la c p tîiul so iei sale muribunde (*Miciurin*): trecutul este introdus f r nici o *tranzi ie vizual* , prin t ietur la *fotogram* , dar plimbarea pe paji te, care constituie întoarcerea în trecut, este întov r it de un motiv muzical vesel i în culori vii, în contrast cu triste ea camerei mortuare; în fine, în *Suddenly Last Summer* (*Deodat , în vara aceea*), trecutul este introdus prin *supra-impresiune* sub forma unei apari ii mai întîi intermitente (un soi de pulsa ii ale imaginii), apoi continue, în vreme ce chipul povestitoarei r mîne vizibil într-un col al ecranului, iar cuvintele ei constituie leg tura prezent-trecut.

Trebuie amintit înc un efect (deja citat), care se afl la limita *fondu*-ului înl n uit i care const în introducerea trecutului printr-o transformare pe nesim ite a ilumin rii decorului; astfel, în *House of Strangers* (*Casa str inilor*), cînd eroul

reg se te casa unde odinioar a tr it fericit i cînd urc scara, decorul se lumineaz treptat, iar odat cu atingerea palierului b rbatul într în trecut; cînd protagonistul din *Moartea unui comis-voiajor* se gînde te cum fiii lui lustruiau pe vremuri b trînul Ford, buc t ria se umple brusc de soare, iar el iese în gr dina de acum cincisprezece ani. în sfîr it, ne amintim c trecutul mai poate fi introdus i prin rostirea numelui unui personaj (a se vedea exemplul din *Pescuitorii de crabii* sau cel din *O c su la Dartmoor*), iar o simpl mi care de aparat ne poate face s trecem dintr-un spa iu-prezent într-un spa iu-trecut; astfel, în *Nop i albe* de Yisconti se trece, printr-un panoramic, de la Natalia (care, în prezent, î i poveste te trecutul) la imaginea b rbatului iubit de ea, a a cum i-a ap rut el prima oar .

Dar trecutul poate fi introdus i printr-un simplu *racord* prin *t ietur la fotogram* , ca între dou planuri care s-ar afla la acela i nivel al realit ii, dialogul sau comentariul f cînd atunci leg tura: în *Mama* de Mikio Naruse, în momentul cînd p rin ii evoc trecutul, se intercaleaz un cadru care îi arat înc tineri c s tori i, cu doi copii de vîrst fraged ; în *Domnul Ripois*, începutul *flash-back*-ului este anun at prin comentariul din *off* al eroului, dar trecutul intervine mai întîi sub forma unui singur *plan scurt* (un pudding aruncat în vatra unui emineu), apoi se revine pentru o clip în prezent împreun cu povestitorul i, în sfîr it, ne întoarcem în trecut pe durata unui episod din ac iune.

Mult mai îndr zne , Resnais introduce în prezent planuri *trecute* i aceasta prin simplu *racord din t ietur la fotogram* i f r nici o trecere verbal ; astfel, în *Hiroshima, dragostea mea*, prima imagine a mîinii neam ului mort este p trunderea absolut a unui alt spa iu-timp ale c rui coordonate, ca, dealtfel, i semnifica ia lui, sînt în acea clip ignorate cu des vîr ire de c tre spec-



tator în *Anul trecut la Marienbad*, p trunderea unui trecut (real, imaginar?) se face printr-o serie de *flash-back*-uri la început foarte scurte, apoi din ce în ce mai lungi, ultimul sfîrînd prin a impune prezența unei alte temporalități<sup>2</sup>.

Posibilitățile reconstruirii temporale a povestirii filmice sînt de o asemenea natură încît era inevitabil ca realizatorii să nu fie tentați de dificultatea și subtilitatea lor. Astfel, se pot găsi exemple de *flash-back*-uri de *gradul doi*, adică evocarea unor evenimente care au avut loc prin raportare la un prim trecut. În exemplul citat din *Moartea unui comis-voiajor*, scena cu prostituata care rîde este un *flash-back* față de scena din buclă cu soția protagonistului, care scena, raportată la prezentul din film, este ea însăși un *flash-back* (evocare a unei amintiri a eroului). Același procedeu apare în *Sorry, wrong Number* (*Ai greșit numărul*), unde medicul în povestea eroinei (prezent) vizitele pe care i le-a făcut soțului său (primul trecut) pentru a-i descrie crizele ei (al doilea trecut); în *Cazul Maurizius*, procurorul citește într-un dosar (prezent), darea de seamă asupra interogatoriului acuzatului, amintindu-i împrejurările (primul trecut), în care acesta a cunoscut-o pe victimă (al doilea trecut); în *Contesa descultă*, regizorul, asistînd la înmormîntarea tinerei femei (prezent), rememorează o vizită pe care aceasta i-a făcut-o într-o seară

<sup>1</sup> Spectatorul ignoră (în acest clip) rațiunea de a fi a respectivului plan, dar în elege că e vorba de reprezentarea unei amintiri a eroinei; dealtfel, această interpretare este urmată de faptul că *flash*-ul cu pricina este încadrat de două *prim-planuri* ale chipului Emmanuellei Riva, a cărei privire este întoarsă spre înuntru.

<sup>2</sup> Acest film este un veritabil *puzzle temporal*; întreprinderea diferitelor lui temporalități devine indescifrabilă: acțiunea se petrece în același timp la prezent (sau mai ales: *un prezent*) și în diverse trecuturi (și, de asemenea, *în viitor*, în amintirile despre aceste trecuturi), ca și într-un viitor închipuit. Spațiul este și el, aici, strict *conceptual*.

(primul trecut) pentru a-i povesti despre noaptea nunii ei (al doilea trecut)

Dar dacă trecutul se integrează perfect în prezentul din conștiința noastră, nu totdeauna se întâmplă la fel și cu *viitorul*, pentru că, în principiu, acesta ne rămâne necunoscut. Totuși, unii realizatori au încercat și uneori au reușit această prundere.

Poate fi vorba, în primul rând, de un viitor real și obiectiv (istoric); astfel, în filmul său de montaj *Osvobodionnaia Franța* (*Franța eliberată*), Iutkevici intercalează, în faimoasa scenă a pasului de dans schi alături de Hitler la Compiègne, în ziua armistiului din 1940<sup>2</sup>, o scurtă înspăimântătoare secvență a bătăliei de la Stalingrad — această îndrăznească evocare a viitorului creează o puternică impresie de fatalitate ce-l strivește pe bietul învingător de moment.

Dar mai poate fi vorba și de un viitor închipuit (temut sau sperat) de un personaj; ca de pildă unul dintre exemplele din *Domnișoara Iulia* citat mai sus, sau, în *Underworld* (*Nopțile din Chicago*), secvența evadării imaginată de complicității de inutului, iar în *Timpuri noi* casa ultramodernă în care se visează Charlot.

În general, acest viitor anticipat este dezmințit de evenimente, din motive de dramaturgie. Dar el poate fi, dimpotrivă, confirmat prin desfurarea în continuare a acțiunii și atunci trece din proiectia imaginară în realitatea în acțiune; astfel, proiectul înecării amantei stînjenitoare, studiat pe hartă de tânărul arivist, face loc (prin *fondul în lăuntru*) veritabilei situații a comiterii crimei (*An American Tragedy* — *O tragedie americană*); la fel, planul atacării unei bănci, schi al

<sup>1</sup> Să semnalăm că procedeul nu e nou, deoarece poate fi regăsit încă din 1920, în filmul german *Înviea prim verii*.

<sup>2</sup> Se ține că această scenă faimoasă este un fals, rezultat dintr-un trucaj realizat în timpul războiului de către documentaristul englez John Grierson, într-un film de propagandă, pentru a-l ridiculiza pe Hitler. (A se vedea „Cinéma 61”, nr. 53, p. 47)

în aburul de pe un geam se transform (tot prin *fondul în lăun*) într-un *hold-up* autentic (*The left-handed gun* — *Sîngaciul*). Acest procedeu permite o elipsă temporală și totodată o economie de dialog și se dovedește un foarte eficient element al povestirii filmice: este un viitor potențial care devine prezent activ.

În sfârșit, iată și ceva mult mai îndrăzneț: ceea ce se poate numi, prin analogie, *flash-forward*, adică proiectarea, într-o secvență din prezent, a unui viitor real din punct de vedere dramaturgic și deci necunoscut personajelor. În *Castelul de sticlă*, cei doi amantii, Evelyne și Remy, care s-au întâlnit într-o cameră de hotel, întârzie peste ora când tânărul femeie ar fi trebuit, în mod normal, să plece ca să prindă trenul. Rene Clement plasase atunci, în acest loc (după un *fondul în lăun* al ceasului lui Remy cu un orologiu), un cadru al camerei mortuare cu trupul Evelynei și un cadru al soarelui la aflarea tragediei venite. Apoi, după această prădare a destinului, se revenea la hotel: amantii își dădeau seama de ora târzie, încercau în zadar să ajungă la gară înainte de plecarea trenului de Berna; Evelyne hotărâse atunci să ia avionul și filmul se termina cu desprinderea protagoniștilor care ignorau că avionul avea să se prăbușească. Ca și în cazul tragediei antice, spectatorul era pus la curent cu taina unui deznodământ în care destinul avea să zdrobească fericirea oamenilor. Acest montaj îndrăzneț trebuia să-l provoace spectatorului un șoc dramatic deosebit sau... să-l rămănească; ceea ce s-a și întâmplat, se pare, deoarece numeroși oameni, chiar obișnuiți cu subtilitățile limbajului filmic, nu și-au dat seama de rațiunea prezenței acelui cadru în acel moment; după câteva zile de vizionări în exclusivitate, planul camerei mortuare a fost mutat la sfârșitul filmului. Iată un frumos subiect de meditație asupra genezei limbajului filmic: cum și de ce un procedeu de expresie este sau nu lizibil pentru spec-

tator? Cred c regula pe care am definit-o mai sus (pag. 193) d un r spus acestei întreb ri. Montajul lui Clement r mîne greu de în eles (cel pu în în clipa în care îl percepem), deoarece nu putem cunoa te viitorul, putem doar s -l imagi n m ; proiectarea brutal în prezent a unui viitor real nu corespunde nici unei experien e psihologice a fiin ei omene ti, iar reprezentarea lui r mîne inexplicabil , cel pu în pîn cînd acest fiin nu a înv at s -i citeasc sensul.

S închidem această parantez consacrat viitorului i s constat m c *flash-back-ul* este, deci, un procedeu de expresie extrem de comod, i asta din mai multe puncte de vedere: el ofer o mare suple e i o mare libertate a povestirii, îng duind s se r stoarne cronologia, u ureaz p strarea celor trei unit i tradi ionale (sau cel pu în a celei mai importante dintre ele, aceea de timp) axînd filmul pe deznod mîntul dramei, reprezentat ca *prezent-aici* al unei con tiin e i f cînd din alte epoci i din alte locuri anexe subordonate i înglobate intim în ac iunea principal ; *trecutul* devine un *prezent*, iar un *altundeva* devine un *aici* ale con tiin ei. Continuarea ac iunii nu mai este atunci direct temporal , ci *cauzal* , adic montajul se bazeaz pe trecerea la trecut prin expunerea cauzelor care au determinat faptele prezente; succesiunea evenimentelor ca urmare a cauzalit ii lor logice este, astfel, respectat , dar cronologia strict este r s turnat i restructurat în func ie de un punct de vedere în general subiectiv; în orice caz, un punct de vedere subiectiv comand , în povestire, utiliz rile cele mai originale i mai fecunde ale procedeiului. *Flash-back-ul* creeaz , deci, o temporalitate *autonom* , *interioar* , *maleabil* , *condensat* i *dramatic* , ce d ac iunii o cre tere a unit ii de ton i permite introducerea cu mult naturale e a povestirii subiective la persoana în tîi, deschizînd domenii psihologice c rora

li s-au văzut importanța și bogăția<sup>1</sup>. În capitolul consacrat spațiului, am discutat mult despre timp, dat fiind legătura dialectică dintre unul și celălalt în continuitatea spațiu-durat.

Dar primatul duratei asupra spațiului — și deci afirmația că filmul este o artă a duratei — apar ca indiscutabile. Durata este *dinamic*, spațiul este *pasiv*, ea este *structur*, el simplu *cadru*. El intervine la nivelul imaginii, ca o componentă printre altele, în vreme ce ea acționează la nivelul povestirii și determină totalitatea filmului. Spațiul este cuprins în durată, pe când durata organizează spațiul; acesta este dislocat, dezintegrat, continuitatea îi este negată, în beneficiul duratei. Se găsește în *Caile Mayor (Strada Mare)* un efect de montaj spațiu-durat foarte semnificativ: este vorba de lungă scenă unde eroina își povestește adolescența tânărului care îi face curte; cel puțin avem impresia că, din punct de vedere temporal, există o singură scenă, dar diversele momente ale conversației se desfășoară (fără întreruperea dialogului) în locuri foarte diferite (deși Bardem ne sugerează vizual, că personajele se deplasează); este vorba, prin urmare, de o negare a continuității spațiale în beneficiul afirmării unei continuități temporale trivite în mod subiectiv.

La sfârșitul acestui capitol care încheie studiul nostru, este limpede că noiunea de *timp* (sau, mai exact, și o precizare încă o dată, aceea de *durată*) este, împreună cu cea de *montaj*, noiunea absolut fundamentală a limbajului cinemato-

<sup>1</sup> Totuși, *flash-back-ul* este astăzi un procedeu demodat și a fost abandonat de către neorealism și de cinematograful care se vrea modern.

S-ar putea aplica evocării trecutului în film formula lui Laurence Durrell: „Nu un timp regăsit, ci un timp eliberat” (*Clea*).

grafic — fiindcă durata se exprimă pînă la urmă prin montaj

Dacă este adevărat că orice construcție a spiritului, orice operă de artă trebuie să fie mai întîi în durată (și în mod secundar în spațiu), este evident, de asemenea, că orice înțelegere a unei opere are loc în durată, în durată noastră intimă; iar de ce filmul, care e înainte de toate durată, se înțelegează atât de perfect în percepția noastră care și ea acționează înainte de toate în durată.

La fel cum perspectiva este cheia raționalizării spațiului de către noi, timpul social (cu scara lui de puncte de reper) este instrumentul nostru de raționalizare a duratei; dar cinematograful ne permite să renunțăm la această raționalizare, lăsându-i duratei libertatea absolută de care se bucură în mîni carea conștiinței noastre profunde.

Această analiză este departe de a fi epuizată problema raporturilor dintre timpul real de proiectare și sentimentul subiectiv al duratei lui, problemă, care, fără îndoială, este fundamentală și cel mai dificil de analizat dintre toate cele puse de psihologia cinematografului. Pe ecran, așa cum se vede, orice acțiune pare, la un timp egal, mai lungă decît în realitate; de unde necesitatea unui *decupaj* care eludează (în general) timpului considerabil slăbiți și produce o *condensare temporală* care condiționează, normalizîndu-o, perceperea de către noi a povestirii filmice.

Dar este dificil de spus dacă impresia de durată pe care spectatorul o are din *montaj* este în mod automat mai scurtă decît durată reală a proiectiei. Astfel, în varianta mută a *Cruciștorului Potiokin*, secvența împușcăturilor de pe scară durează 5 minute și 30 de secunde (opt minute în versiunea sonoră) și în *Ben Hur* (versiunea Wyler) cursa carelor de luptă durează unsprezece minute; numai o anchetă ar putea

<sup>1</sup> La fel se întîmplă, de altfel, în toate artele bazate pe povestirea temporală: astfel, în *Pelleas și Melisande* de Debussy, recitativul anunță: „Peste o oră se închid porțile”, iar zgomotul surd al închiderii porților intervine în partitură exact apte minute mai tîrziu.

spune ce impresie de durată obține spectatorul, dar eu cred că pot afirma, pornind de la experiența mea personală, că durată resimțită intuitiv este în mod sensibil mai lungă decât durată reală, și aceasta datorită extremei densități (*suspans*) a celor două acțiuni.

François Truffaut vorbea într-un interviu despre „lupta cinemelor cu durată”. În *La Peau douce* (*Pielea catifelată*), el a procedat la un „trucaj” temporal care, într-un fel, este inversul *stop-cadrului*: scena întâlnirii în ascensor a celor doi protagoniști durează în film un minut, pe când cursa reală a liftului este doar douăzeci de secunde (durata coborârii cabinei), deoarece, prin această dilatare a duratei, cineastul a vrut să facă simțită violența dragostei la prima vedere. Este aproape sigur că spectatorul nu-și dă seama de această diferență a duratei obiective, pentru că în clipa respectivă percepția sa depinde în mod direct de intensitatea implicării lui psihologice în acțiune.

Mă aventurez, deci, să conchid că înțuirea duratei depinde de maniera în care spectatorul este interesat de tonalitatea dramatică a acțiunii; în cursul unei acțiuni foarte violente sau foarte rapide, pare că  *timpul trece repede*, dar dacă mai târziu spectatorul își pune întrebări asupra propriei impresii, el prezintă tendința de a considera (prin reacție) că acțiunea reală este mai lungă decât cea percepută. Dar este absolut necesară precizarea că tonalitatea dramatică a unei acțiuni este mai puțin o problemă de *cantitate* (număr de evenimente), cât de *calitate* (densitate și intensitate a evenimentelor reprezentate), ceea ce explică faptul că filme relativ scurte pot părea lungi, pe când filmele foarte lungi, care se înmulțesc de câțiva ani, pot părea scurte, pur și simplu fiindcă ele nu încetează nici o clipă să captiveze atenția spectatorului.

## CONCLUZII

La capătul acestui studiu, devine limpede că *filmul dispune de un limbaj extrem de complex și variat, capabil să transcrie cu suplețe și precizie nu numai evenimentele, ci și sentimentele și ideile.* Totuși, exprimarea conținutului mental pune probleme foarte delicate; în vreme ce scriitorul poate consacra zeci de pagini analizei verbale celei mai intime și mai minuoase a unei clipe de viață, suflătească a unui individ, cinematograful, condamnat la o *estetică fenomenologică*, constrâns să descrie din exterior efectele obiective ale comportamentelor subiective, trebuie să depună eforturi pentru a arăta, în mod mai mult sau mai puțin direct sau simbolic, conținuturi mentale dintre cele mai secrete, atitudini psihologice dintre cele mai subtile. Din această cauză, în special, cinematograful nu s-a putut lipsi niciodată de cuvânt (utilizat chiar în epoca filmului mut, sub forma *inserturilor*) și tot de aceea trebuie să considerăm *dialogurile* drept unul dintre elementele limbajului cinematografic, pe același plan cu *montajul* și *mărcile camerei de luat vederi*; specificitatea lor, mai mică sau mai mare, depinde de gradul în care sînt utilizate.

Dar am văzut cum a evoluat cinematograful pe parcursul a optzeci de ani, cum limbajul cinematografic a fost creat și perfecționat încetul cu încetul, de la Griffith la Eisenstein, pentru a



ajunge, mai tirziu i în mod progresiv, de la Renoir la Antonioni, la o nouă simplitate. i se poate constata, într-adevăr, că majoritatea marilor realizatori contemporani au abandonat practic întregul arsenal gramatical i lingvistic care a fost în amănunt clasificat i analizat în paginile pe care tocmai le-a i citit. într-un film de Antonioni, de exemplu, numai *montajul* (foarte lent) i exprimarea *duratei* (corolarul s u) pot face obiectul unei analize aprofundate; toate celelalte componente ale scriiturii, a a cum am încercat s le definim aici, au fost practic respinse, sublimite s-ar putea spune. Trebuie s subliniem, dealtfel, că *limbajul* (gramatic i tehnic) este ceea ce îmb trîne te i se demodează cel mai repede. A trecut demult timpul cînd se experimentau posibilitățile nesfîrșite oferite de tehnica cinematografică i cînd acestea puteau servi drept alibi unor realizatori lipsii de adevărat invenție creatoare.

### Spectacol sau limbaj ?

Această evoluție a limbajului cinematografic a fost bine reliefată de Andre Bazin: „*S faci film astăzi — scria el — înseamnă să spui o poveste într-o limbă clar i perfect accesibil . Pu înemîc rî de aparat care s faci simțî prezența acestuia, pu înegros-planuri care nu corespund percepției normale a ochiului nostru. Decupajul descompune acțiunea în cadre de preferință « americane », fiindcă ele se dovedesc mai realiste. întreaga artă se reduce, deci, la acest decupaj al c rui reguli optime sînt acum binecunoscute i nu se pun în discuție. Originalitatea expresiei este de aici înainte absolut liber ; ea r spune unei opțiuni deliberate, în funcție de intenția artistic , în sfîrșit, forma operei nu mai este determinată , din exterior, de eficiența de ultim or a unor noi procedee de filmare sau de calitățile superioare ale peliculei, ci de exigențele interne ale subiectului — a a cum le simte autorul — i care reclamă cutare*

*sau cutare tehnic special ... Pentru prima oară , de la originile cinematografului, regizorii lucrează , din punctul de vedere al tehnicii, în condiții normale pentru artiști... Stilul regizorului modern se creează pornind de la mijloace de expresie perfect stăpânite i la fel de docile ca și stiloul...*<sup>11 1</sup>

Pe de altă parte, Alexandre Astruc, într-un text citat adesea, intitulat „*Nașterea unei noi avangarde: «Camera-Stiloul»*”, a dat ceea ce dorea el să fie cartă cinematografului postbelic... „*Cinematograful — scria el — este pe cale să devină , pur și simplu, un mijloc de expresie, a a cum au fost toate artele dinaintea lui, a a cum au fost în special pictura și romanul. După ce a fost, în mod succesiv, o atracție de bilei, un divertisment analog teatrului boulevardier sau un mijloc de conservare a imaginilor de epoc , el devine puțin câte puțin un limbaj. Un limbaj înseamnă o formă în care și prin care un artist își poate exprima gândirea, oricât ar fi ea de abstract , sau își poate traduce obsesiile, exact cum stău lucrurile astăzi cu eseul și cu romanul. Iată de ce numesc această nouă epocă drept cea a Camerei-Stiloul. Această imagine are un sens foarte precis. Ea vrea să spună că filmul se va smulge încetul cu încetul de sub tirania vizualului, a imaginii de dragul imaginii, a anecdotei imediate, a concretului, pentru a deveni un mijloc de scriitură la fel de suplu și la fel de subtil ca acela al limbajului scris.*”<sup>11 2</sup>

Aplicat cinematografului, conceptul de *limbaj* este destul de ambiguu. Trebuie oare să vedem în diversele procedee de expresie filmică ceea ce eu am numit arsenalul gramatical și lingvistic, legat în mod esențial de tehnică ? Alexandre Astruc folosește termenul nu în acest sens, ci în acela, mai larg, de „*formă în care și prin care un artist își poate exprima gândirea*”. În această calitate, propunerea autorului se aplică, într-adevăr, cinematografului practicat de el însuși și de alii cîntăvina (Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Agnès Varda

<sup>1</sup> „L'Ecran français”, nr. 60, 21 august 1946.

<sup>2</sup> *Idem*, nr. 144, 30 martie 1948.

în *Pointe Courte*, Pierre Kast), partizani ai ceea ce se numește uneori un cinema „literar” — dar în i mai mare măsură unui regizor la care Astruc nici nu se putuse gândi scriind aceste rânduri, întrucât nu e cazul să fie acuzat de „literatură”, deoarece a mers mult mai departe pe acest drum: este vorba de Antonioni, la care respingerea arsenalului limbajului tradițional, abandonarea „anecdotei imediate” (ajungând la ceea ce se cheamă *dedramatizare*), despuieră extremă a punerii în scenă, au condus la apariția unor noi perspective în cinematografie.

Ar trebui, însă, pentru evitarea oricărei ambiguități, să preferăm conceptul de *stil* celui de limbaj. Limbajul, comun tuturor cineaților, este punctul de întâlnire al tehnicii cu estetica; stilul, specific fiecăruia (dar cum îl ajung cu adevărat să-și creeze un stil personal?), este *sublimarea tehnicii în estetică*. Cei mai buni realizatori (Chaplin, Murnau, Renoir, Bunuel, Antonioni, de exemplu) ajung la stil în mod direct, fără a mai trece prin etapa „limbajului”; ei nu au recurs la acest soi de „trucare” a realității, pe care îl constituie numeroase dintre procedeele de expresie analizate în prezenta lucrare.

„*Trebuie să în alegem* — adăuga Astruc în același text — *că pînă acum cinematograful n-a fost decît un spectacol.*” Fără îndoială. Dar asta înseamnă să uităm totuși cam prea repede aportul decisiv și de neînlocuit al lui Eisenstein. N-am putea, decît comitând o nedreptate, să ometem faptul că autorul *Cruci torului Potiomkin* și al lui *Octombrie* este veritabilul *inventator* al limbajului cinematografic în tot ce are el mai specific. Acestea fiind spuse, este sigur că Eisenstein rămîne o excepție legată, în același timp, de epocă (necesitatea și voința de a exprima totul prin imagine, în absența sunetului) și de ideologie (montajul eisensteinian apărînd ca o ilustrare perfectă a dialecticii marxiste, pentru că fiecare imagine îi capătă sensul adevărat doar prin raportare la „vecinele” ei).

Cred că am putea fi de acord cu Alexandre Astruc, dar numai dacă termenului „spectacol” i se dă un sens extrem de precis. Într-adevăr, chiar atunci când se refuză „spectacularului” și „marelui spectacol”, cel mai adesea, filmul se supune regulilor dramatice furite de două milenii de teatru; adică istorisește o *poveste* care comportă o *progresie* — jalonat de *noduri* dramatice — care trece un *deznodământ* care aduce o *soluție* și o *morală*; iar în secundar, unitățile de timp, de loc și de acțiune sînt deseori considerate ca niște constrîngerii necesare pentru frumoasa înfățișare a operei.

În această perspectivă, se poate spune că, actualmente, cinematograful încetează să fie *limbaj* și *spectacol*, pentru a deveni *stil* și *contemplare*. Cineastul de azi dispune efectiv, așa cum Alexandre Astruc o subliniază, de o „*formă*”<sup>11</sup> de expresie la fel de suplă și de subtilă ca și limbajul scris, deși el s-a debarasat de *aproape* toate procedeele care erau considerate, prin tradiție, drept echivalente cinematografice ale celor proprii limbajului scris și în care mulți oameni vedeau un motiv pentru a acorda cinematografului demnitatea de *artă*. Profunzimea nuanțată a psihologiei personajelor lui Antonioni nu este cu nimic mai prejos decît cea a eroilor lui Proust sau ai lui Joyce și, din acest punct de vedere, nu mai este cazul ca acum *cinematograful* să aibă complexe de inferioritate în raport cu *literatura*. Pe de altă parte, noțiunea de spectacol îi cedează locul celei de *contemplație*, prin reintroducerea *obiectivității* în *cineastului* și a *libertății* în *spectatorului*. Vreau să spun, în esență, că tot ceea ce apare pe ecran redevine asemănător cu ceea ce a fost filmat, fiindcă *decupajul* și *montajul* își joacă din ce în ce mai puțin rolul obișnuit de analiză și de reconstrucție a realului; dimpotrivă, *profunzimea cimpului* și *montajul lent* (reintroducînd spațiul și timpul reali), ca și *imobilismul camerei de luat vederi* (încetînd să mai facă din ea un personaj al dramei) tind să confere evenimentelor și lucrurilor o *imagie* din ce în ce mai *obiectivă* și *realistă*.

Lumea este prezentat în porțiuni mari, masive și pline, în dimensiunile lor spațiale și temporale; ea nu se mai oferă spectatorului în întregime decupat, asimilat, „digerat” — s-ar putea spune; spectatorul nu mai este prizonier al decupajului și al montajului, el are impresia că asiste la evenimentele ce se desfășoară sub ochii lui, cu timpurile lor proprii, cu lungimile, ocolirile, ambiguitățile, obscuritățile lor; dar realismul și intensitatea viziunii despre lume care îi se propun îi însușesc o stare psihologică aptă să releve contemplației fascinate, în măsura în care el se raportează direct la acțiune și totodată este străin de ea, în virtutea noii obiectivități a raporturilor lui cu universul filmului.

Am asistat, adică, de câțiva ani, la o depășire progresivă, dialectică a limbajului, la ceea ce s-ar putea numi o *sublimare a scriiturii*.

Se vede că romanul contemporan a dinamitat regulile tradiționale ale stilului — care, ca să zicem așa, nu se schimbaseră de la Montesquieu la Proust —, pentru a face din scriitură nu doar un simplu mijloc, un vehicul al ideilor și sentimentelor, ci un scop în sine, imaginea însăși a lumii estetice pe care vrea să-o creeze romancierul; astfel, scriitura devine chiar subiectul operei de artă.

De o manieră asemănătoare, ajunge din ce în ce mai dificil aplicarea schemei a ceea ce s-ar putea numi obișnuită „explicație de text” cinematografică unor filme recente care se plasează *în avangarda curentelor stilistice — cele de Mizoguchi, Antonioni mai ales, iar pe un alt plan* chiar Resnais<sup>1</sup>. Vechea distincție scolastică dintre *formă* și *fond* devine imposibilă și absurdă și asistăm la aceeași sublimare a limbajului în film.

<sup>1</sup> în *Anul trecut la Marienbad*, forma (stilul) este fondul (subiectul), pentru că ea materializează, într-un fel, existența personajelor în arcele memoriei lor. La Mizoguchi și Antonioni, sublimarea *forme* tinde să-l determine pe acel spectator obișnuit a se agăța de povestea limbajului și spune: „Asta nu-i cinema”.

despre care am spus, în introducerea acestei cri, c era indispensabil instaurării estetice a filmului.

Iată de ce ar trebui, poate, să înlocuim vechea noțiune de *mizanscen*, *punere în scen* (prea ambiguu, în măsura în care evocă, în mod irezistibil, creația teatrală, ca și în măsura în care, prea adesea, este bluff sau alibi din partea realizatorilor) cu aceea de „*punere în prezență*”. Într-adevăr, sîntem puțini de cître realizatori în prezența lumii reale, iar instaurarea estetică a acestei lumi, trecerea ei de la existența materială la existența artistică se efectuează fără a se recurge la arsenalul procedurilor lingvistice obișnuite. *Scriptura* și *limbajul* se interpun din ce în ce mai puțin între public și universul plastic de pe ecran. Într-un fel, spectatorul se găsește în fața unei ferestre prin intermediul căreia asistă la evenimente ce au toate aparențele realității și ale obiectivității și a căror existență este absolut independentă de aceea a lui. Autonomia, libertatea fiindu-i astfel respectate, participarea îi este totodată mai deliberată (de el depinde să facă efortul de a pătrunde în universul ce i se prezintă) și mai dificil (fiindcă, repetăm, lumea de pe ecran nu i se mai oferă gata asimilată, ca în epoca „montajului-rege”).

### **Libertate și obiectivitate**

Această evoluție a avut loc, totuși, pe două cîșii destul de diferite. Există mai întîi ceea ce se poate numi „tendința Antonioni”, foarte specifică, dar careia îi pot fi adăugate Mizoguchi, Rossellini, Bunuel, Bresson și, într-o anumită măsură, Bergman și Kurosawa. Trebuie să subliniem, însă, că autorul filmului *La Notte* (*Noaptea*) a mers infinit mai departe decît oricare altul pe calea despuierii dramatice și a abandonării simultane a *spectacolului* și a *limbajului*.

În al doilea rând, se poate defini o „tendință *cinema-adeveră*”, pentru a relua celebra expresie a lui Dziga Vertov, readus recent la loc de cinste de către trei filme ca acelea ale lui Rogosin: *On the Bowery (Pe Bowery)*, *Come back Africa (Întoarce-te, Africa)*; ale lui Rouch: *La Pyramide humaine (Piramida umană)*, *La Chronique d'un été (Cronica unei veri)*; sau ca *Shadows (Umbre)*, *Ochiul sâlbatic, Legătura*. Toate aceste pelicule au în comun filmarea directă, un stil gen reportaj de jurnal de actualitate, o formă improvizată (cel puțin în aparență), o voință de a surprinde viața pe viu și de a renunța la structurile tradiționale ale operei cinematografice<sup>1</sup>.

Numitorul comun al acestor două tendințe, care par foarte îndepărtate una de alta, este *libertatea*, dubla libertate a spectatorului și a „spectacolului” sau, mai exact, a evenimentului filmat. Într-un caz, și în altul, spectatorul are impresia că evenimentul se produce sub ochii lui și că asistă la nașterea unei acțiuni dramatice la care realizatorul îl lasă pe deplin liber să *participe*, să *adere*, sau nu. Trebuie să subliniem că această dublă impresie de libertate vine, înainte de orice, de abandonarea *structurilor dramatice* și a *decupajului-montaj* obișnuite, al cărui rezultat, dacă nu chiar scop, este să-l prindă pe spectator în capcana unei „mecanici intelectuale” care nu-i lasă libertatea de a refuza să-i cadă prizonier.

Într-un caz, și în altul, cineastul și aparatul de filmat redevin *obiectivi*: cineastul manifestă din ce în ce mai puțin tendința de a-și decupa filmul de o asemenea manieră încât să scoată în relief o suită de evenimente unilaterală și univoc; el nu mai subliniază prin *montaj* sau

<sup>1</sup> Se poate găsi, probabil, încrucișarea acestor două tendințe în 1953, în *VAmore in città (Dragoste în ora)* — unic număr al ceea ce trebuia să fie, după Zavattini, inițialul lui, un fel de ziar filmat — și mai precis, în episodul realizat tocmai de Antonioni, *Tentativo suicidio (Tentativă de sinucidere)*, unde stilul „reportaj” al neo-realismului se nuanțează prin aportul foarte personal al autorului *Strigătului*.

prin *mi c rile de aparat* obiectivele asupra c rora dore te s fixeze aten ia spectatorului; *camera de luat vederi* nu- i mai joac rolul obi nuit, con- stînd în a ne oferi, asupra oric rui eveniment, unghiul de vedere al unui martor virtual i pri- vilegiat i a facilita astfel satisfacerea necesi- t ii de percep ie i lenea intelectual a specta- torului.

Exist , totu i, o diferen esen ial . în cazul *cinematografului-adev r (cinema-verite)*, această libertate este *direct* i partea de improviza ie poate fi real în procesul film rii, chiar dac ulterior realizatorul intervine prin *montaj*: s-ar putea spune c *filmarea* are loc înainte de elabo- rarea *decupajului*, pe cînd în cazul primei tendin e decupajul preexist , în mod normal, film rii; libertatea antonionian este preg tit în pro- funzime, iar dac acest realizator ne d senti- mentul c sîntem liberi în fa a unui eveniment liber, faptul apare ca rezultat al unei riguroase elabor ri.

Abandonarea *limbajului* conceput ca un an- samblu de procedee ale scriiturii legate de tehnic , a a cum o practicau Eisenstein sau Welles, este întov r it deci de o respingere a *spectacolului*, no iune legat de aceea de punere în scen (ter- men venit din teatru i foarte în el tor, am mai spus-o, atunci cînd se aplic la cinema), a a cum, au ilustrat-o de exemplu, Gance sau Guitry. Trecem la un alt plan: *cinematograful scenari - tilor* face loc *cinematografului cinea tilor*. Cinema- tograful nu mai const , esen ial, în a istorisi o poveste prin intermediul imaginilor, cum fac al ii cu notele muzicale sau cuvintele; *el rezid în necesitatea de neînlocuit a imaginii, în preponde- ren a absolut a specificit ii vizuale a filmului asupra caracterului s u de vehicul intelectual sau literar* <sup>x</sup>.

<sup>1</sup> „îmi fac filmele pornind de la o imagine", spline, cu aproxima ie, Bunuel. Valery scria, de asemenea, c îi compunea poeziile în jurul unui ritm sau al unei rime. în definitiv, a face film nu înseamn a- i traduce ideile în imagini, ci a *gindi în imagini*.



În aceste filme hot rît „moderne", spectatorul nu mai are impresia c'asistă la un spectacol în întregime pregătut, ci c'este primit în intimitatea cineastului și c'particip, împreună cu el, la actul de creație: în fața acestor chipuri care i se oferă, a acestor personaje disponibile, a acestor evenimente în curs de constituire, a acestor semne de întrebare dramatice, spectatorul cunoaște angoasa creatoare.

## C tre un cinema adult

Iată un element ce va putea limpezi, fără îndoială, evoluția limbajului cinematografic de la origini pînă în zilele noastre. Schematizînd puțin, se pot distinge două moduri fundamentale în care realizatorii se apropie de lume. Unul mai curînd *cerebral* și *conceptual* (Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, Yvelles, Bergman, Visconti, Resnais), altul mai degrabă *senzorial* și *intuitiv* (Chaplin, Dovjenko, Renoir, Bunuel, Mizoguchi, Fellini, Antonioni). Regizorii aparținînd primului grup au tendința de a reconstrui lumea în funcție de viziunea lor personală, și pentru asta pun accentul pe *scriitură*, aceasta fiind mijlocul esențial de captivare a spectatorului, dar și de capturare a lui de către un univers plastic mai mult sau mai puțin conceptualizat și de sub acțiunii influenței acesta nu poate scăpa. Cei din al doilea grup, dimpotrivă, ar manifesta mai degrabă tendința de a dispărea din fața lumii, de a face să reiasă, din *reprezentarea directă și obiectivă* a acesteia, *semnificația* pe care ei vor să-o extragă; de aceea la ei scriitura este secundară în raport cu lucrul reprezentat, iar libertatea spectatorului mult mai mare; pentru ei, fascinația nu este sinonim cu luare în stăpînire, iar viziunea lor se caracterizează mai puțin prin ciudătenie cît prin intensitate. Și se poate spune, schematizînd iarăși, că perioada în care montajul avea un rol dominant corespundea triumfului „cerebrărilor",

pe cînd actuala abandonare a limbajului tradițional ar marca preponderența a „senzorialilor” și a viziunii lor plastice lipsite de obsesia conceptualizării

Oare experimentarea resurselor limbajului s-a nu fi fost, pentru cinema, decît o perioadă de bîlbîieli? S-a fi atins cinematograful vîrsta adultă? Evident, nu vreau să spun prin asta că toate formele de expresie anterioare erau infantile. Dar se pare că am ajuns, în sfîrșit (și numai atît), la momentul cînd cinematograful, eliberat de orice complex față de alte arte, și-a afirmat autonomia artistică triumfătoare și perfect. Începînd de la Eisenstein, cinematograful și-a afirmat specificitatea. Cu Antonioni, el se angajează într-o direcție nouă. Se pare că am putea reveni la vechea definiție stendhaliană a romanului: „*O oglindă care este plimbată la drumul mare*”, definiție care se aplică perfect libertății și *dedramatizării* antonioniene, în virtutea că rola camera de luat vederi înregistrează cu obiectivitate toate evenimentele ce i se prezintă, fie că sînt sau nu semnificative. A adăp? *Camer-stilou* sau *Camer-oglină* ?

Ar fi foarte hazardat să riscăm pronosticuri asupra evoluției viitoare a cinematografului. Pe de altă parte este sigur că marea majoritate a cineaților va continua să lucreze pe căile tradiționale. Dar sînt deajuns cîiva experimen-tatori, cîiva exploratori, pentru ca progresul să fie asigurat.

<sup>1</sup> François Truffaut distinge în istoria cinematografului o „ramură Lumière”, incluzînd cineații pentru care filmul este un *spectacol* (Griffith, Chaplin, Flaherty, Gance, Renoir etc.), și o „ramură Delluc”, ilustrată prin cei pentru care acesta este un *limbaj* (Epstein, Grémillon, Astruc, Antonioni, Resnais etc.). „France-Observateur”, 19 octombrie 1961.

NOMENCLATORUL  
PROCEDEELOR NARATIVE I  
EXPRESIVE

**Imagine**

1. Sunetul real, utilizat în mod realist:

*a — cuvintele:* caz normal (dialogurile obi -  
nuite) ;  
caz patologic (monologul ex -  
teriorizat — *Comoara din Sier -  
ra Madre*);

*b — muzica* (orchestr , aparat de radio):  
poate c p ta o valoare de contrapunct  
simbolic în raport cu situa ia sau cuvîn -  
tele („Uvertura Egmont", în *Por ile nop îi*);

*c — zgomotele:* aceea i observa ie ca pentru  
muzic ;

*d — t cerea* (simbol al nelini tii, al singur -  
t ii, al mor ii);

2. Sunetul din oîf:

*a — cuvintele:* cele ale unui personaj vizibil  
pe ecran (monolog interior —  
*Scurt înlînire*);

cele ale unui comentator invi -  
zibil, care apar ine sau nu  
ac iunii (povestire subiectiv  
sau obiectiv );

- cele ale unui personaj invizibil (expresie a amintirii, remu c - rilor — *Sarea p mîntului*) ;
- b — muzica:** comentariu general (expresie a bucuriei, a triste ii etc.); tem laitmotiv: expresie a unui con inut mental precis (obse- sia inven iei — *Omul in costum alb*);
- c — zgomotele:** *reale* (sunetul sirenei care sim- bolizeaz teama femeii — *Tîl- hari la drumul mare*); *nereale* (aplauzele la care vi- seaz actri a — *Comicos*);
3. **Apropierea** (în *contrapunct* sau în *contrast*) dintre *cuvînt*, pe de o parte i, pe de alt parte, *gest* (Gharlie fr mîntînd nervos o bucat de hîrtie — *B nuiala*) sau *expresie a chipului* (cînt re ul terorizat — *Lungul drum spre cas* );
4. **Prezen a unui obiect avînd valoare simbolic** (laptele care d în foc — *Quai des Orfevres*);
5. **Prezen a unui joc de scen cu valoare dra- matic** ( i eventual simbolic ): efect *realist* (moletiera desf cut — *Urma ul lui Genghis Han*) sau *non-realist* (ferestrele care se închid singure — *S rutul*);
6. **Iluminatul:** rol *dramatic* i *psihologic* (*Stig- matizata*) ; i *transformarea simbolic a lu- minilor* (moartea — *Kean*);
7. **Culoarea:**
- a — combina ie** (permanent sau nu) *dintre alb-negru i culoare* (*Noapte i cea* );
- b — introduce momentan** (*A opta zi*) sau transformare (*Zazie in metro*);
- c — prelucr ri speciale** (viraje etc.: *Str b tînd Parisul*);
8. **Desenul animat:** expresie a con inutului men- tal (*Circul, ranii*);

## 9. Trucajele:

*a* — *supraimpresiune* (personaj, obiect, scen , inscrip ie);

*b* — *neclaritate* (subiectiv sau obiectiv );

*c* — *raff panoramic*;

*d* — *distorsiune a imaginii sau a sunetului*;

*e* — *fundu-în l n uire*;

*f* — *apari ii i dispari ii instantanee*;

10. Materializarea obiectiv a unui con inut mental precis (un liliac — *Vacan pierdut* ; p - riri i i prietenii prizonierului — *Fantoma care nu se întoarce*);

## Camera de luat vederi

11. Profunzimea planurilor: *plan general, gros-plan, plan-detaliu, insert*;

12. Unghiurile (le filmare: *plonjeu* (efect ap s - tor), *contra-plonjeu* (efect exaltant);

13. Cadrajele speciale simbolice: *fire ti* (cadraj aplecat — *Scurt întâlnire*) sau *rezultate din compozi ie* (bara patului deasupra frun ii — *Femei nebune*);

14. Mi c rile expresive ale aparatului de filmat (reale sau ob inute prin efecte optice): *travelling-înamte, lateral, vertical; panoramice; traiectorii* ;

15. Modificarea mi c rii: *accelerat , încetinit , inversat , oprit* ;

## Montaj

16. Montajul ritmic:

*a* — *montaj rapid* (bucurie, mînie, violen , spaim , etc.);

*b* — *montaj lent* (plictiseal , lips de ocupa ie, desperare etc.);

*c — plan anormal de lung* (suspans);

**17. Montajul ideologic: apropiere simbolic prin paralelism** (muncitorii împu ca i, animalele înjunghiate — *Greva*);

**18. Montajul narativ: plan** (sau secven ) *intercalate*, exprimînd:

*a — vis sau visare;*

*b — halucina ie;*

*c — viitor obiectiv (Fran a eliberat );*

*d — viitor imaginar* (evadare — *Nop ile din Chicago*);

*e — amintire obiectiv* (trecut real: *Cruci - torul Potiomkin*);

*f — amintire subiectiv* : personal (bra ul unui neam mort — *Hiroshima, dragostea mea*) sau exteriorizat (povestire c tre o a treia persoan );

**19. Elipsa: suprainpresiune de planuri**, importante datorit con inutului lor dramatic (*suspans*) ;

**20. Trecere de la un plan al realit ii c tre un altul** (*O tragedie american* ).

## BIBLIOGRAFIE

- Henri AGEL: *Le Cinema*, Casterman, Paris, 1954.
- Henri AGEL: *Esthetique du Cinema*, P.U.F., Paris, 1957.
- Guido ARTSTARCO: *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Turin, 1960, ed. a II-a.
- Rudolf ARNHEIM: *Film as Kunst*, Rowolt, Berlin, 1932.
- Peter BAEGH1JN: *Histoire economique du cinema*, La Nouvelle Edition, Paris, 1947.
- Bela BALÁZS: *Der Film*, Globus Verlag, Viena, 1949.
- Andre BAZIN: *Qu'est-ce que le cinema?* (3. voi.), Editions du Cerf, Paris, 1958-1961.
- Gilbert COHEN-SEAT: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, P.U.F., Paris, 1958 (ed. a II-a).
- Serge EISENSTEIN: *The film sense*, Faber and Faber, Londra, 1949.
- Serge EISENSTEIN: *Film form*, Dobson, Londra, 1951.
- Serge EISENSTEIN: *Reflexions d'un cineaste*, Moscova, 1958.
- Lotte H. EISNER: *Vicran dtmoniaque*, Andre Bonne, Paris, 1952.
- Jean EPSTEIN: *Intelligence d'une machine*, Jacques Melot, Paris, 1946.
- Jean EPSTEIN: *Le cinema du diable*, Jacques Melot, Paris, 1947.

a m<sup>c</sup> i .iHH.mi^O.ra,»'^»\*!- \* . 'nWli  
 ,.\*•!.'f/l .wv.v.nV) nV\* ' i'w \ !<!:)/. iin\*ll  
 .««Vt V b —iV-V, *lr'ffi* - ^Vh/H  
 -6 M »; -S . *Jtn*, . • U^Î&R  
*Aii}*, ' a t tV, : i'JM II / ñ A K<>»H

• i .H t J<sup>1</sup> >Ii >/ii<i/ j i  
 .t; i / . !- ' •.:!';[, ' nO-'A a! <i hMÎ  
 r . ) . w. -V •• - , 5 / w/n ^i...:  
 v ' - • | ' / f11< O J- uit: 'j

.^r.Qi /iiiîH />nni.4I  
 >.,l , •• s\* -^viVi VjsVif^V- /.! ! i - /! Oi. •

-n'itî'i Joieî/:. SMup

*S->C<sup>1</sup>1 .ni ihH JohU*



# INDEX DE FILME

- ADEV RUL DESPRE B&B DONGE (*La Viriti sur Bebe Donge*, Decoin, 1951), 184, 226, 269.
- ADIO ARME / SUPREMUL P CAT (*A farrewell to arms*, Borzage, 1932), 48, 50.
- AEROGRAD (Dovjenko, 1935), 41, 146.
- AERUL PARISULUI (*L'Air de Paris*, Carne, 1954), 98, 225.
- AFACEREA DREYFUSS (*L'AJfaire Dreyfuss*, Zecca, 1908), 223.
- ALEKSANDR NEVSKI (Eisenstein, 1939), 45, 48, 73, 74, 145, 146, 148, 152, 155, 178, 179, 184, 244, il.
- A FOST ODAT O FETI (*Il ttait une petite fille*, Eyssimont, 1944), 149.
- ALO. BERLIN? AICI PARI-SUL (*Allo, Berlin? Ici Paris*, Duvivier, 1932), 208.
- AL PATRUZECI I UNULEA (*Sorok pervii*, Ciuhrai, 1956), 83, 136, 155, 179, 192, 222.
- AL TREILEA OM (*TheThird Man*, Reed, 1949), 54, 69, 92, 207.
- AMAN II (*Les Amants*, Malle, 1958), 98.
- AMAN II (*Hôtel du Nord*, Carné, 1938), 92.
- AMINTIRI DIN CASA MOR-ILOR / TEMNI A PO-POARELOR (*Miortvii dom I Tiurma narodov*, Fedorov, 1932), 119, 259.
- AMINTIRI DIN FRAN A (*Souvenirs d'en France*, echini, 1975), 157.
- ANNA KARENINA (Clarence Brown, 1935), 70, 138.
- ANTRACT (*Entracte*, Clair, 1924), 39, 50, 111, 141.
- ANUL TRECUT LA MARI-ENBAD (*L'Annfe demüre Marienbad*, Resnais, 1961), 55, 212, 275, 287, il.
- A OPTA ZI (*Le Huitième jour*, Marcel Hanoun, 1959), 122, 294.
- APROPO DE NISA (*A propos de Nice*, Vigo, 1930), 110, 112, 252.
- APUS DE GLORIE (*La Fin du jour*, Duvivier, 1939), 225.
- ARSENAL (Dovjenko, 1929), 105, 124, 125, 177, 226, 259, il.
- ARTI TI I MODELE (*Artists and models*, Tashlin, 1955), 82.
- ASASINAREA DUCelui DE GUISE (*L'Assassinat du Duc de Unise*, Calmettes, Le Bargy, 1908), 141.

- CEI APTE SAMURAI (*Shichin in no Samurai*, Knro-sawa, 1954 ), 72.
- CENU I DIAMANT (10 pini i diamant, Wajda, 1958), 77.
- CERUL V APAR INE (*Le Ciel est vous*, Greinillon, 1944), 106.
- CET EANUL KANE (*Citizen Kane*, Welles, 1941), 56, 59, 69, 77, 79, 103, 118, 124, 140, 166, 181, 196, 198, 200, 249, 257, 258, 269, 273, *il.*
- CHARLOT LA BANC (*The Bank*, Chaplin, 1915), 222.
- CHARLOT SOLDAT (*Shoulder Arms*, Chaplin, 1918), 239.
- CHARLOT UCENIC (*Work*, Chaplin, 1915), 51.
- CHERMESA EROIC / NEVESTELE IRETE (*La Kermesse herotque*, Feyder, 1936), 72.
- CHIULANGIUL (*Tire-au-flanc*, Renoir, 1935), 45.
- CINCI PRIETENI (*La belle quipe*, Duvivier, 1936), 147.
- CIOBURI (*Sclerben*, Lupu Pick, 1922), 216.
- CIRCUL (*The Circus*, Chaplin, 1928), 53, 61, 294.
- CIRCUL ( *irk*, Alexandrov, 1936), 224, 249.
- CtINELE ANDALUZ (*Un chien andalou*, Buñuel, 1929), 189.
- CÎNT RE UL NECUNOSCUT (*Le Chanteur inconnu*, Cayatte, 1947), 39.
- CÎNTÎND ÎN PLOAIE (*Singing in the Rain*, Donen, 195182, *il.*
- CLOPOT, CARTE I LUMINARE (*Bell, book and candle*, Quine, 1958), 38.
- COAM ALB (*Crin blanc*, Lamorisse, 1953), 59.
- COMICOS (*Bardem*, 1953), 225, 294.
- COMOARA DIN SIERRA MADRE (*The Treasure of the Sierra Madre*, Huston, 1947; 198, 218, 293, *il.*
- CONFORM LEGII / CEI TREI (*Po zakonu I Trec*, Kuleov, 1926J, 121.
- CON TIIN A R ZBUNTOARE (*The Avenin science*, Griffith, 1914/131, HO.
- CONTESA DESCUL (*The Barefoot Contessa*, Mankiewicz, 1954J, 178, 275.
- CONTESA WALEWSKA (*Conquest / Maria Wahwska*, Brown, 1937), 70, 120, *il.*
- CONTRAPLAN (*V st reciti i*, Iutkevici, Ermler, 1932), 135, 137.
- COPIII DIN HIROSHIMA (*Genbaku no ko*, Shindo, 1952 ; 54, 59, 61, 103, 135, 146, 257, 263.
- COPIII PARADISULUI / OAMENI I M TI (*Lcs Enfants du Paradis*, Carné, 1945; 74, 95.
- COPIII TERIBILI (*Les Enfants terribles*, Melville, 1949; 82, 98, 150.
- CORBUL / SCRISORI ANONIME (*Le Corbeau*, Clouzot, 1943; 70, 228.
- COTITURA CEA MARE (*Vcliki Prcclom*, Ermler, 1945) 117, 184.
- CRIMA (*Murder*, Hitchcock, 1931), 111, 219, 225.
- CRIMA DOMNULUI LANGE (*Le Crime de Monsieur Lange*, Renoir, 1936; 62, 184, 271.
- CRIMINALUL (*The Stranger*, Welles, 1946; 78.
- CRONICA UNEI IUBIRI (*Cronaca di un amore*, Antonioni, 1950; 140, 234.
- CRONICA UNEI VERI (*Chronique d'un (te*, Rouch, Morrin, 1961; 289.

- CRUCI TORUL POTIOMKIN (*Bronenosef Potiomkin*, Eisenstein, 1925 ), 52, 79, 110, 118, 119, 161, 163, 165, 169, 170, 174, 177, 181, 184, 233, 280, 285, 296, *il*.
- CUIBUL ÎNDR GOSTI I-LOR (*Antoine et Antoinette*, Becker, 1947), 157.
- CU PRE UL VIE II (*Dorogoi fcnol*, Donskoi, 1957), 254.
- CURCUBEUL (*Raduga*, Donskoi, 1944), 82, 97, 147.
- CU SUFLETUL LA GUR (*A boutdc soujlc*, Goddard, 1959;), 55, 152.
- CUTIA PANDOREI / LULU (*Büchse der Pandora*, Pabst, 1928;), 95, 98.
- DAMA DE PIC (*Quecn of spades*, Dickinson, 1949;), 121.
- DANSA I CU MINE? (*Voulez-vous danser avec moi ?*, Boissrond, 1959), 98.
- DANTELE (*Krujeva*, Iutkevici, 1928), 111, 227.
- DE AICI ÎN ETERNITATE (*Front here to Eternity*, Zinnemann, 1953), 95, 256.
- DECI ACESTA E PARISUL (*So this is Paris*, Lubitsch, 1926 ;, 227.
- DE DOI BANI SPERAN (*Duc soldi di speranza*, Castellani, 195 \ ), 87.
- DE DOU ORI (*A double tour*, Chabrol, 1959 ), 83, 121.
- DE DRAGUL AURULUI (*For LoveoJGold*, Griffith, 1908), 160.
- DEMONICUL ÎN ART (*Le Dcmoniaque dans l'art*, Gattinara, 1950), 244.
- DENUN TORUL (*The Informer*, Ford, 1935;), 267.
- DEODAT , ÎN VARA ACEEA (*Suddenly Last Summer*, Mankiewicz, 1959;), 273.
- DESTINE (*Destinecs*, Christian-Jaque, Delannoy, Pagliero, 1953;), 98, 225.
- DE ERTUL RO U (II *deserto rosso*, Antonioni, 1964 ), 82.
- DEZERTORUL (*Dczertir*, Pudovkin, 1933;), 93, 129, 132, 145, 148, 158, 177, 207, 223.
- DIABOLICII (*Les Diaboli••qucs*, Clouzut, 1954;), 82, 117.
- DIAVOLUL ÎN CORP (*Le Diable au cotps*, Autant-Lara, 1947;), 62, 97, 99, 184, 269, 272, 273.
- DILIGEN A (*Stagecoach*, Jolm Ford, 1939;), 53, 61, 92, 192, 249, *il*.
- DIN ZORI I PÎN ÎN MIEZ DE NOAPTE (*Von Morgciis bis Mitternacht*, K.H. Martin, 1920), 76.
- DOAMNA DE ... (*Madame de . .*), \* Opliuks, 1953;), 55, 64.
- DOAMNA DIN LAC (*The Lady in the Lake*, Montgomery, 1946;), 38, 39, 40, 58, 226.
- DOAMNA DIN SHANGHAI (*The Lady front Shanghai*, Welles, 1948;), 77, 79, 96, 115.
- DOAMNELE DIN BOIS DE BOULOGNE (*Les Dames du Bois de Boulognc*, Dression, 1945;), 107, 212.
- DOMNI OARA JULIA (*Frohen Julie*, Sjoberg, 1950;), 104,' ir6, 264, 266, 270, 273, 276.
- DOMNUL DUMNEZEU F R SPOVEDANIE (*Le bon Dicti satts conjcction*, Autant-Lara, 1953;), 269.
- DOMNUL RIPOIS (*Monsieur Ripois*, Clément, 1954;), 148, 184, 210, 274.
- DOMNUL I DOAMNA CURIE (*Monsieur et Ma-*

- INIMA ÎNTUNERICULUI (*Heart of Darknes*), 39.
- INTOLERAN (*Intolerance*, Griffith, 1916;, 37, 118, 161, 170, 174, 177, 181, 184, 187, 234.
- INTRAREA RENULUI ÎN GARA LA CIOTAT (*Entre d'un train en gare de La Ciotat*, Lumiere, 1895), 18, 196.
- INUMANA (*L'Inhumaine*, L'Herbier, 1923;, 225.
- INUNDA IA (*L'Inondation*, Louis Delluc, 1924;, 48.
- IVAN (Dov'enko, 1932), 148.
- IVAN CEL GROAZNIC (*Ivan Grozni*, Eisenstein, 1943—44;, 72, 82, 86, 115, 124, 179, 224, il.
- IVIREA PRIM VERII (Holm, Fleck, 1920 ;, 276.
- I VITELLONI (Fellini, 1953), 45, 57, 75, 97, 153, 157, 176, 178, 232, 256, 260, 261.
- IZVORUL FECIOAREI (*Jungfrau Ilan*, Bergman, 1959/98
- ÎNAINTEA POTOPULUI (*Avânt le deluge*, Cayatte, 1953;, 107, 270.
- ÎNFRÎNGEREA ARMATELOR GERMANE ÎN MOSCOVA (*Razgrom nemeh ki voisk pod Moskvoi*, Karmen, 1942), 186.
- ÎNGERUL ALBASTRU (*Der blaue Engel*, Sternberg, 1930;, 58, 73, 104, 106, 122, 257, il.
- ÎN GOANA VREMII (*Im Lauf der Zeit*, Wenders, 1976;, 157.
- ÎN INIMA NOP II (*Dead of Night*, Cavalcanti, Crichton, Dearden.Hamer, 1945), 78 228
- ÎNTOARCE-TE, AFRIC (*Come back, Africa*, Rogosin, 1959;, 289.
- ÎN UMBRA FERICIRII (*Back Street*, John Stahl, 1932 ;, 272.
- JARUL ÎNCINS (*Le Brasier ardent*, Mosjoukine, 1923;, 221.
- JEANNE DIELMAN, 23
- QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES, (Akerman, 1975;, 157.
- JET PILOT (Sternberg, 1952), 210.
- JOCUL CEL MAI PERICULOS (*The most dangerous Game*, Schoedsack, 1932;, 54.
- JOCURI INTERZISE (*Jeux interdits*, Clement, 1952;, 177.
- JUC TORUL (*Le Joueur*, Autant-Lara, 1959;, 122.
- JULES I JIM (*Jules et Jim*, Truffaut, 1961J, 256.
- JULIETTE SAU CHEIA VISURILOR (*Juliette ou la ele des songes*, Carn6, 1951;, 147.
- JUNGLA DE ASFALT (*Asphalt Jungle*, Huston, 1950), 78.
- JURNALUL UNEI FEMEII PIERDUTE (*Tagebuch einer Verlorenen*, Pabst, 1929;, 198, 217.
- JURNALUL UNUI PREOT DE AR (*Journal d'un curi de campagne*, Bresson, 1951;, 75. 82, 135, 153, 213, 217, 218, 257.
- KEAN (Volkov, 1924), 294.
- LA DOLCE VITA (Fellini, 1960;, 75, 98.
- LAMBETH WALK (Len Lye, 1941;, 255.
- LA MAREA CEA MAI ALBASTR (*U samogo sinego moria*, Barnet, 1936;, 146, 148, 253.
- LA AMIAZ (*High Noon*, Zinnemann, 1951), 262, 263.
- LA MARSEILLAISE, (Renoir, 1938), 15.
- LA NORD PRIN NORD-VEST (*North by North-*

..3me..' 'yifilk :••' - •\•  
 r• . ' • • I  
 <> v'âL ."M. •: jW

ix .cit  
 -iii iiii jpi r^î?J 7 l;H-<  
 v ..JH>\*/!\$!•.

r-m^N h|f - Vi !> l|Ttt/OH  
 . f/O • • ,Rr V. \- /•,!<!•! >t !-/ >1 T; u.  
 K? «ti .£» Vwv, >vi i HFF? i  
 • -ij -KlV'toy  
 s&xsiit'j." , ii ir;-'> i II>î/ ! b: !i/  
 , r iV^nv, > .ii-

' ff V<sup>T</sup>J.'l

- fl 7'î \* r / » Z ;'WJ^~n : ' ITi I •  
 "" fP'.' î Tf >î''fAU ,Vi07 ••Y'''>'  
 ' . . •

ii«fii'f»,y; Î mi /  
 •V\* • • v- i iiu-j si v;  
 : >- iî vAv i i7 <S  
 - Yl WH ' "/ .ni\* . J'HV/  
 ,v>tnko>i r\*>i  
 i.v i.vi ^l'LPj • m yfu \*\*\*  
 t '-f.v -tvjy. u/.î r •) >kvî:«>> Vî'.i I JV\ •  
 >» îVa •>î\ A> .o-î >> y . -itv - .. •  
 A Off" -fi

\*u«•> Ti'f t 'Âu a 5i•

ÂXAwcu -iyne ii ia .iilM; ,jiiij/. i.. 1\* >: •A'  
 ; .iii xi • i .MMt, k«V' »\ 1 i't••  
 -7; , : ^fei, -Jt ,tao\*>

- BELUNGHI, (*Siegfrieds To4*, Lang, 1923), 77.
- MOARTEA UNUI CICLIST (*Mnerte de un ciclista*, Bardeni, 1955), 105, 135, il.
- MOARTEA UNUI COMIS-VOIAJOR (*Death of a salesman*, Benedek, 1952), 228, 265, 274, 275.
- M / UN ORAS CAUT UN CRIMINAL (*Rine Stadt sucht einen Morder*, Lang, 1932;, 59, 70, 115, 136.
- MUN I DE AUR / ULI A FERICIRII (*Zlatiie gori / Sciastlivaia uli a*, Iutkevici, 1931J, 171, 182.
- MU CHETARII DIN PIG ALLEY (*The Musketeers of PigAlley*, Criffith, 1912), 4 1, 43, 195.
- N-A DANSAT DECÎT O VAR (*Hon dan sade en sommar*, Mattson, 1951;, 57, 184, 199, 263, 268.
- NANUK (*Nan ouk of the North*, Flahertv, 1922), 249.
- NAPOLEON (Gance, 1927), 38, 52, 58, 84, 131, 132, 240.
- NA TEREA CINEMATO- GRAFULUI (*Naissance du cinema*, Leenliardt, 1946;, 15.
- NA TEREA UNEI NA IUNI (*Rirth of a Nation*, Griffith, 1915;, 244, il.
- NEGUSTORI DE FETE (*Marchancls de filles*, Cloche 1957 ;, 98.
- NEMURITOAREA IUBIRE (*Un Grand amour de Reet- hoven*, Gance, 1936;, 140.
- NIBELUNGHI (*Die Nibelun- gen*, Lang, 1923-24;, 72.
- NIMIC NOU PE FRONTUL DE VEST (*All Quiet on the Western Front*, Milestone 1930 ;, 96.
- NOAPTEA (*La Notte*, Anto- nioni, 1961;, 288.
- NOAPTEA AMINTIRILOR (*Le jour se leve*. Carne, 1939;, 125, 152, 181, 184, 192, 209, 263, 267, 269, 273.
- NOAPTEA ANULUI NOU (*Sylvester*, Lupu Pick, 1923;, 68, 77, 108, 141, 174, 249, 267.
- NOAPTEA VOLUPT II (*La Tete d'un homme*, Duvivier, 1933;, 117, 249.
- NOAPTE I CEA (*Nuit ctbrouillard*, Resnais, 1955 ;, 55, 82, 153, 213, 294.
- NOP I ALBE (*Le notti bianche*, Visconti, 1957 ), 74, 274, il.
- NOP ILE DIN CHICAGO (*Underworld*, Sternberg, 1927;, 276, 296.
- NOSFERATU / O SIMFONIE A GROAZEI (*Nosferatu, eine Symphonie desGrauens*, Murnau, 1922;, 77, 221, 253.
- NOTA ZERO LA PURTARE (*Zero de conduite*, Vigo, 1932;, 235, 254.
- NOTORIOUS (Hitchcock, 1946), 50, 62.
- NOTRE-DAME DE PARIS (Delannoy, 1956), 74.
- NOU IANUARIE / DUMI- NICA ÎNSÎNGERAT / DUMINICA NEAGR (*De- viaioe ianvariaf Krovavoe voskresenie / Ciornoe voskre- senie*, Viskovsky, 1925;, 181.
- NOULBABILON (*NovtiVavi- lon*, Kozin ev, Trauberg, 1929;, 86, 91, 234.
- NU-I PACE SUB M SLINI (*Non ce pace tra gli ulivi*, De Santis, 1950;, 59, 228, il.
- NU PUNE MÎNA PE GOLO- GANI (*Touihcz pas au grisbi*, Becker, 1954;, 67, 148, 153, 219.
- NU SE TIE NICIODAT (*Sait-on ja muii ?*, V dim, 1957;, 83, 152.

- OBSESIE (*Obsession*, Visconti, 1942), 45, 58, 97, 98, 116, 121, 157, 166.
- O, CANGACEIRO (Lima Barreto, 1953), 95.
- O C SU LA DARTMOOR (*A Cottage on Dartmoor*, Asquith, 1940;), 234, 274.
- OCHIUL S LBATIC (Maddow, Meyers, Strick, 1960), 289.
- OCTOMBRIE (*Oktiabr*, Eisenstein, 1928;), 50, 111, 115, 122, 124, 131, 133, 161, 174, 177, 181, 234, 255, 285.
- O FEMEIE ESTE O FEMEIE (*Une Jetnmc est une femme*, Godard, 1961;), 82.
- O FRÎNTUR DE IMPERIU (*Oblcmok imperii*, Erinler, 1929;), 124, 132, 158.
- OMUL CU BRA UL DE AUR (*The Man with the Gotelen Arm*, Preminger, 1955 ;, 98, 149, 151.
- OMUL DIN ARAN (*The Mau o/ Aran*, Flaherty, 1934 ), 137, 147.
- OMUL ÎN COSTUM ALB (*The Mau in the White Suit*, Mackendrick, 1951 ;, 148, 225, 294.
- ONESIME, CEASORNICARUL (*Onesime horloger*, Jean Durând, 1912;), 252.
- ONORURILE R ZBOIULUI (*Les Honneurs de la guerre*, Jean Dewever, 1960;), 208.
- OPERA DE TREI PARALE (*lie Dreigrosihenoper*, Pabst, 1931 ;, 73, 110, 117, 155.
- OPINIA PUBLIC / PARI-ZIANCA (*A IV oman of Paris*, Chaplin, 1923 ), 42, 89, 94, 121.
- O PLAJ ATÎT DE DR - GU I MIC (*Une si jolie petite plage*, Yves Allégret, 1949 ;, 58, 75, 90, 176.
- O PLIMBARE LA AR (*Une p rtie de campagne*, Renoir, 1936;), 58, 258.
- ORA UL DE AUR (*Die Gol-dene Stadt*, Veit Harlan, 1942;), 80.
- ORA UL F R MASC (*Naked City*, Dassin, 1948;), 78, 137, 147.
- ORCHESTRA AMBULANT (*Theband Wagon*, Minnelli, 1953 ;, 82.
- OREZ AMAR (*Riso amaro*, De Santis, 1949;), 56.
- ORFEU (*Orphie*, Cocteau, 1950 ), 125, 221.
- ORFEU NEGRO (Marcel Camus, 1959;), 81.
- ORGOLIO II (*LesOrgueilleux*, Yves All gret, 1953;), 177, 260, 261, il.
- OTHELLO (VVelles, 1952), 72.
- OTHELLO (Iutkevici, 1956;), 83, 119, il.
- O TRAGEDIE AMERICAN (*An American Tragedy*, Sternl erg, 1934 ), 276, 296.
- O VAR CU MONIKA (*Som-mare  med Monika*, Berg-nian, 1952;), 97, 98, 257, 273.
- O VIA (*Une Vie*, Astruc, 1958 ;, 83.
- O VIA DE C INE (*A Dog's Life*, Chaplin, 1918;), 182.
- O ZI A LUMII NOI (*Deni noi'ogo mira*, Karmen, 1947), 186.
- PAISA (Rossellini, 1946), 75, 250.
- PAISPREZECE IULIE (*Quatorze Juillet*, Clair, 1933 ;, 53 60.
- PANIC PE STRAD (*Pante in the Streets*, Kazan, 1950 ;, 78.
- PATIMILE (*La Passion*, Zecca, 1902 ;, 37, 239.
- PATIMILE IOANEI IVARC (*La Passion de feanne d'Arc*, Dreyer, 1928;), 72, 74, 77, 119, 142, 178,216, il.

v.<sup>xii</sup> , , i j t<sup>^</sup>j jîr> u fi » 11!} ; / : ) 'P  
"» !>G . î> MS .

• ' •/t./i-V \*? tiii»!\*/

r/ tt.'t- K>ir»

fii- M-V.vv »: .1 ifcf! wLi !>f >

••

/----tasi-îj .îVi  
i •• LI'im&tî.

TTTTMX ^O -i'Eii . •>

> «T .SU  
-i i/- t '•kf^im •  
<W») ife V; i  
I ,- "Wf>Vî >tV,  
wi / .Ii-/->v '7 Q  
tsjH j 'if wy:  
.. >r:A /Hi , '•-•>.  
< -! -' -'ü'''! V -

. i \* tit •

i, i an - -r\tv o . 'ase

n T - f ! < H .1 uM•!;;!./.<.

•! • - > rî\*, V 4«is •• jX\  
• - <V<Vi> W'Adj <... l  
r. i .>{<{ j.-ijrt ;i< IJl Mu t  
iv,

r? ,4; • , i  
- • \* . 4... i»» eî 'ffia  
v • ' . • / >î. /'!  
îi ' ifi&LA .îi>.

^

^S

\ ^..v-.'i.^ 1 • •;H-;üi/r/ / TiAR! -MI :fîT., /'.M.l'i u  
v - tom : U>

~ «'n

,iwi>S



- PRIVIGHETOARE, DRAG  
PRIVIGHETOARE (*Solovei-solovuska*, Ekk, 1936 )  
80.
- PROCESUL CELOR TREI  
MILIOANE (*Pro ess o trioh milionah*, Protazanov, 1926 ), 222.
- PULBEREA T CUT (*Silent dust*, LanceCamfort, 1949;,  
210, 272.
- gUAI DES ORFFIVRES  
(Clonzot, 1947), 98, 121,  
294.
- RAPACITATE (*Greed*, Stroheim, 1923; , 45, 75, 116,  
121, 177, 179, 250, *il*.
- R POSATUL MATHIAS  
PASCAL (*Feu Mathias Pascal*, L'Herhier, 1925)  
43.
- RASHOMON (Kurosawa, 1950), 269, 270.
- REGINA AFRICAN (*African Queen*, Huston, 1952 ;,  
54.
- REGINA FRUMUSE II,  
(*Prix de beaute*, Genina, 1929; , 117.
- REGULA JOCULUI (*La Regie du jen*, Renoir, 1939 ),  
102, 150, 157, 197, 200, *il*.
- REÎNTOARCEREA LUI VASILII BORTNIKOV (*Vozvra cenie V asii ia Bortnikova*, Pudovkin, 1953 ; , 75,  
83.
- REMORCHERE (*Remorquies*, Gremillon, 1939- 44 ; ,  
45, 75, 99, 155, 212, 250.
- REVOLTA DE PE BOUNTY  
(*Mutiny of the Bounty*, Frank Lloyd, 1935; , 249.
- REVOLTA PESCARILOR  
(*Vosstanie rîbakov*, Piscator, 1934; , 158, 186
- RINGUL *The Ring*, Hitclicock 1927; , 33, 226.
- RITMUL ORA ULUI (*Man-niskor i stad*, Sucksdorf, 1947; , 38. 104, 137, 139,  
259.
- ROATA (*La Roue*, Gance, 1923; , 141, 176, 259.
- ROBINSON CRUSOE (Bunuel, 1953; , 44, 228.
- ROCCO I FRA II S I  
(*Rocco e i suoi fratelli*, Visconti, 1960; , 98, 2C6.
- ROMANUL UNUI TRI OR  
(*Le Roman d'un triheur*, Guitry, 1936; , 217, 218,  
254.
- ROMA, ORA DESCHIS  
(*Roma, citt aperia*, Rossellini, 1945; , 49, 93, 97, 140,  
209.
- ROMEO I JULIETA (*Romeo and Juliet*, Cukor, 1936; ,  
72.
- ROMEO I JULIETA (*Giulietta e Romeo*, Castellani, 1954 ; , 83.
- RO U INEGRU (*Le Rou<>e et le Noir*, AntantT-ara, 1954; , 94, 184, 217.
- ROTA IE (*Rotation*, Staudte, 1948 ; , 99, 198.
- SABOTORUL (*Saboteur*, Hitclicock, 1942; , 78.
- SADKO (Ptusko, 1954), 82.
- SALARIUL GROAZEI (*Le Salaire de la peur*, Clouzot, 1957; , 98, 229.
- SALARIUL P CATULUI  
(*Le Salaire du phh*(. La PatelliSre, 1956; , 177.
- SAREA P MÎNTULUI (*The Salt of the Farth*, Herbert Bibennan, 1954; , 97, 188,  
225, 257, 293.
- S MORI DE PL CERE (*Et mourir de plaisir*, V dim, 1960; , 222, 271.
- S RUTUL (*The Kiss / Le Baiser*, Feyder, 1928; , 224,  
294, *il*.
- SCANDAL PRINTRE B R-BA I (*Du Rifif i chez les hommes*, Dassin, 1954 ; , 135.
- SCARFACE fHawks, 1932)  
70, 95, 136, 257.

- ULTIMUL MILIARDAR (Le Dernier milliardaire, Clair, 1935/ 249. il.
- ULTIMA NOAPTE (Posledniaianoci, Raizinan, 1937 / 120.
- ULTIMA ANS (Die Utzte Chance, Lindtberg, 1945/ 207.
- UMBERTO D ('De Sica, 1951)', 53, 183, il.
- UMBRA (Schattcn. Robison, 1922/ 15, 228.
- UMBRE (Shadows, Cassavetes, 1960 / 289.
- UMBRE ALBE (The Savage Innocents, Nicholas Ray, 1960 / 233.
- UN AMERICAN LA PARIS (An American in Paris, Minnelli, 1951) 82.
- UN CARNET DE BAL (Carnet de bal, Duvivier, 1937 / 51.
- UN CAZ SIMPLU (Proslci sluciai, Pudovkin, 1932/ 129, 178.
- UNDEVA ÎN EUROPA (Valahul Europaban, Rad/anyi, 1948 / 78.
- UNIVERSIT ILE MELE (Moi univrsitcti, Douskoi, 1940), 97, 147.
- UN MECI ARANJAT (The Set-up, Wise, 1949), 57, 58, 78, 90, 262.
- URAGANUL (The Scarlet Empress, Sternberg, 1934 ), 77.
- URMA UL LUI GENGHI-SHAN (Putomok Gingishana, Pudovkin, 1928 j, 91, 112, 119, 121, 209, 249, 253, 294.
- VACAN A DOMNULUI HULOT (Les Vacances de Monsieur Hulot, Tati, 1951 ) 153, 157, 176, 211, il.
- VACAN A PIERDUT (The lost week-end, Wilder, 1945 ) 48, 59, 149, 225, 227, 272, 295.
- VAMPIR / STRANIA AVENTUR A LUI DAVID GRAY (Vainpyr / L'Etrange aveniure de David Gray, Dreyer, 1930 50, 223, 254.
- VAMPIRUL (Le Vampire, Painleve, 1945 J, 151.
- VAN GOGH (Resnais, 1948), 55, 244.
- VARIETE (Dupont, 1925), 96 130, 225.
- VECHI I NOU (Siaroe i novoc, Eisenstein, 1929), 38, 58, 97, 98, 106, 110, 161, 185, 226, 234, 252.
- VEI NA TE F R DURERI (Tu cnfanteras sans dnu-Icur, Fabiani, 1956 / 97.
- VIA A CRIMINAL A LUI ARCHIBALDO DE LA CRUZ / TENTATIV DE CRIM (La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz / Ensayo de un crimen, Bu-nuel, 1956/ 148.
- VIA A E FRUMOAS (Ocení haraso jiviotisia , Pudovkin, 1929-30/ 129.
- VIA A ÎN ROZ (La Vie en rose, Faurez, 1947/ 210, 269, 270.
- VIA A LUI HRISTOS (La Vie de Christ, Jasset, 1905 / 38.
- VIN PLOILE (The Rains came, Brown, 1939 / 60.
- VÎN TOARE TRAGIC (Caccia tragica, De Santis, 1947/ 62, 104, 123.
- VÎNTUL (The Wind, Sjos-trom, 1928 / 70, 75, 249.
- VÎRSTA DE AUR (L'Age d'or, Bunuel, 1930 / 151, 219.

- VOCI ÎN INSUL** (*Na walhia ostrava*, Ranghe] Vilceanov, 1959 ), 230.
- VREM UN COPIL** (*Vi vel hav et barn*, O'Fredericks, Lauritzen, 1949), 97.
- ZAZIE ÎN METRO** (*Zazie dans le mitro*, Malle, 1960 82, 226, 294.
- ZBOAR COCORII** (*Lttial juravli*, Kalatozov, 1957), 52, 103.
- ZI DE PLAT** (*Pay Day* Chaplin, 1922), 255.
- ZIUA MÎNIEI** (*Vredens dag/ Dies Frac*, Dreyer, 1943), 72.
- ZORII ZILEI** (*Le Point du jour*, Louis Daquin, 1949), 123, 137.
- ZUYDERSEE** (*Jotis Iveus*, 1933j, 112, 152, 172, 179, 181.

ELOR NARATIVE I EXPRESIVE **293**

Imagine (**293**); Camera de luat vederi (**295**);

Montaj (295)

BIBLIOGRAFIE **297**

INDEX DE FILME **299**

*it : vdVV'Î;- •. W' .. sV.: T4-J*

*î. - £*

*- S i*

*: i: î.»j HA • ' "V.*  
*: -Mut- \* a-::j;...i*

*fgg ';*